Adolf Frey

THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY

834F89
BF891
v.2

BERMAN

Conrad Ferdinand Meyer

Einzelausgaben

OKTAV-FORMATE

(Falls nichts anderes angegeben: grüne Pappbände)

Jürg Jenatsch, Gedichte . . . . . je M. 5.60
Novellen, Bd. I, Amulett, Schuß, Plautus, Page M. 4.80
Novellen, Bd. II, Hochzeit, Leiden, Richterin M. 4.80

Sieben Novellen. (Inhalt der 2 Bände „Novellen".) Erste illustrierte Ausgabe mit 28 Bildern von H. Friedrich. Ganzleinen M. 12.—, num. sign. Ganzlederband M. 24.—

Gedichte. 100 numerierte handgebundene Exemplare in Ganzpergament mit handbemaltem und handbeschriftetem Deckel und Rücken von L. Rudolph, Goldoberschn. M. 16.—

Der Heilige, Versuchung des Pescara, Angela Borgia . . . . . je M. 4.80

Huttens letzte Tage, Engelberg (in einem Bd.) M. 4.80

Huttens letzte Tage. Wohlfeile (Schul)-Ausgabe mit C. F. Meyers Nachwort „Mein Erstling. Huttens letzte Tage". Leicht kart. M. —.80, Halbleinen . . . . . M. 1.20

Zwanzig Balladen von einem Schweizer. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1864 in 250 numerierten Exemplaren. Beschnitten und unbeschnitten . . . . M. 3.—

Huttens letzte Tage. Faksimiledruck nach der Erstausgabe von 1872 in 750 numerierten Exemplaren. Beschnitten und unbeschnitten . . . . . M. 2.40

TASCHEN-FORMAT

		I. 14 Bände in Pappbd.	Hlbln.	Leder
Jürg Jenatsch	M.	2.80	4.—	12.—
Das Amulett	M.	1.20	2.—	9.60
Schuß von der Kanzel	M.	1.—	1.60	9.60
Plautus im Nonnenkloster	M.	1.—	1.60	9.60
Gustav Adolfs Page	M.	1.—	1.60	9.60
Hochzeit des Mönchs	M.	1.20	2.—	9.60
Leiden eines Knaben	M.	1.20	2.—	9.60
Die Richterin	M.	1.20	2.—	9.60
Gedichte	M.	2.80	4.—	12.—
Der Heilige	M.	2.40	3.60	12.—
Angela Borgia	M.	2.40	3.60	12.—
Versuchung des Pescara	M.	2.40	3.60	12.—
Huttens letzte Tage	M.	1.60	2.40	10.40
Engelberg	M.	1.20	2.—	9.60

II. 8 Bände in Ganzleinen

Jürg Jenatsch, Gedichte . . . . . je M. 5.50

Novellen, Bd. I. (Amulett / Schuß von der Kanzel / Plautus im Nonnenkloster) . . . . . M. 5.50

Novellen, Bd. II. (Hochzeit des Mönchs / Leiden eines Knaben / Die Richterin) . . . . . M. 5.50

Der Heilige, Angela Borgia, Versuchung des Pescara . . . . . je M. 5.—

Huttens letzte Tage / Engelberg . . . . . M. 5.—

III.

Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Dr. E. Korrodi, broschiert M. 1.40, Pappband M. 2.—, Halbleder M. 3.20

BESONDERE FORMATE

Der Heilige. Numerierter Vorzugsdruck der von Dr. H. Cysarz revidierten Textausgabe in 750 Exemplaren. Gr.-4°. Ganzldr. M. 70.—, Ganzpgt. M. 50 —, Halbpgt. M. 40.—, Interimspappbd. M. 30.—

Unvollendete Prosadichtungen. Herausgegeben von Adolf Frey. 2 Bände Folio. Br. M. 8.—, Halbln. M. 12.—, 2 handgeb., handbeschriftete Halbpergamentbände M. 24.—

H. HAESSEL / VERLAG / LEIPZIG

Conrad Ferdinand Meyer

Gesamtausgaben

NEUE DÜNNDRUCK-AUSGABE

ERSTE AUSGABE MIT REVIDIERTEM TEXT

Eingeleitet von Prof. Rob. Faesi
Textrevision von Dr. Herbert Cysarz, Prof. Dr. Jonas Fränkel und Dr. Friedr. Michael

4 flexible Ganzleinenbände . . . . . M. 40.—
4 flexible Ganzlederbände . . . . . ca. M. 70.—

OKTAV-AUSGABE

8 grüne Pappbände . . . . . M. 40.—
6 grüne Ganzleinenbände . . . . . M. 42.—
6 blaue Ganzbuckrambände . . . . . M. 52.—
6 braune Halblederbände . . . . . M. 60.—
4 handgeb. Halbpergamentbände . . . . . M. 80.—
8 handgeb. Ganzpergamentbände . . . . . M. 140.—

NEUE TASCHEN-AUSGABE

Jeder Band von einem Fachgelehrten eingeleitet

14 goldgelbe Pappbände . . . . . M. 23.40
14 graugrüne Halbleinenbände . . . . . M. 36.—
8 rote flexible Ganzleinenbände . . . . . M. 42.—
14 rote flexible Ganzlederbände . . . . . M. 147.20

H. HAESSEL / VERLAG / LEIPZIG

LITERATUR

über

Conrad Ferdinand Meyer

Martin Bodmer, Frühe Balladen von Conr. Ferd. Meyer. Synoptische Gegenüberstellung der frühesten, späteren und endgültigen Balladenfassungen mit Einleitung und Schlußwort. Broschiert M. 3.—, gebunden . . . . M. 4.—

Theodor Bohnenblust, Anfänge des Künstlertums bei C. F. Meyer. Studie auf Grund ungedruckter Gedichte. Broschiert M. 3.—, Halbleinen . . . . . M. 4.—

Hans Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle. Br. M. 3.—, Gzlnbd. M. 4.—

Hans Corrodi, C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama. Broschiert M. 3.—, gebunden M. 4.—

Robert Faesi, C. F. Meyer. Eine Monographie. Brosch. M. 1 40, gebunden M. 2.—, Halbleder . . . . . M. 3.20

E. Korrodi, C. F. Meyer-Studien. Broschiert M. 3.—

Heinrich Moser, Wandlungen der Gedichte Conr. Ferd. Meyers. Mit zahlreichen Erstabdrucken und Zwischenfassungen und den zum erstenmal gesammelten Gelegenheitsgedichten. Broschiert M. 4.—, gebunden M. 5.—

Paul Wüst, Gottfried Keller und C. F. Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis. Geb. 3.40

H. HAESSEL / VERLAG / LEIPZIG

Hesse & Becker, Leipzig

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/adolffreyseinleb02frey

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Adolf Frey

1901

Adolf Frey

Sein Leben und Schaffen

erzählt von

Lina Frey

Zweiter Band

1 9 2 5

H. Haessel, Verlag, Leipzig

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck einzelner Gedichte ausdrücklich verboten
Copyright 1925
by H. Haessel, Verlag, Leipzig

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig
Printed in Germany

Vorwort

Indem die Erzählung von Adolf Freys Leben und Arbeiten sich der zweiten Epoche (1898—1920) zuwendet, ist es, als beträte sie eine Stätte, wo das Atelier eines unablässig Bildenden die Wohnräume auf das engste Maß zusammengestoßen hat. So sehr auch äußeres Erleben mit verstärktem Schwall heranflutet, der Drang der Gestaltung überschwillt die Aufnahme. Ein Gebender läßt in seinen Interessenkreis im wesentlichen nur herein, was sich seinem Künstlerdrang zu fügen willig ist. Ihm unterwirft er Leben und Pflicht, indem die in die Tiefe und Breite greifenden künstlerischen Organe jedes Stoffmäßige formend durchdringen und menschliche wie künstlerische Gewissenhaftigkeit grundschöpfende Arbeit verlangt. So weiß seine synthetische Persönlichkeit auch seinen Lehrberuf aus schöpferischen Problemen heraus zu erfassen und in besonderer Weise fruchtbar zu machen. Aber so entschieden er bloßen Ballast von sich fern hält, seine Ausschließlichkeit wird nie Verknöcherung, und ein lebendiges Sichweiterentwickeln, Anfassen neuer Probleme des Biographen, des Kunstschriftstellers, des Dichters läßt bis an die Schwelle, die der schwermutvolle Pförtner behütet, kein Zurücksinken, nur Aufstieg erkennen. Und indem Adolf Frey nicht nur schriftstellerisch, sondern auch persönlich in größere Breiten wirkt, kommt ein erstarkendes Echo der Liebe, der Verehrung, der öffentlichen Anerkennung zu ihm zurück.

Dieser seiner Gemeinde das möglichst vollständige Wissen um Schicksal, Persönlichkeit und Werk zu vermitteln, aber auch sie werbend zu vergrößern, war neben der Zusammenfassung und Fixierung des Mate-

603538

riales die Absicht des ersten Bandes und muß auch die des zweiten bleiben. Ich suche die Individualität des Menschen und Künstlers Adolf Frey zu erfassen, suche die Schilderung nach Kräften mit Blut und Leben zu füllen. Daher kann ich mich nicht mit einer broschürenhaften bloßen Umrißzeichnung begnügen. Dagegen verzichte ich, persönlich und zeitlich zu nahestehend, auf eine sogenannte literarhistorische Einreihung mit Filiationen, Parallelen u. dgl., die ohnehin nur einen kleinen Teil, und nicht den wesenhaften, der einzigartigen Erscheinung erreichen könnte, fast völlig.

Eine den größten Teil auch seiner Rezensionen und Aufsätze umfassende bibliographische Aufstellung soll diese meine Arbeit ergänzen. Ein möglichst vollständiges Verzeichnis dessen, was über Frey und seine Werke geschrieben wurde, wird, um den Band nicht noch stärker zu belasten, der Züricher Zentralbibliothek mit meinem übrigen Material übergeben werden.

Es bleibt mir noch, allen Helfern und wohlwollenden Förderern an meiner Aufgabe von Herzen zu danken.

Zürich, August 1924.

Lina Frey.

Inhalt

Seite

I. Der Einstand in Zürich 1898—1901 9
II. An der Hochschule 17
III. Das Zürcher Festspiel 43
IV. Leben und Arbeit bis 1905 58
V. Mit Malern. Das Böcklinbuch. Das Kollerbuch . . . 68
VI. Die Kunstform des Lessingschen Laokoon 107
VII. Erlebtes bis zum Einzug ins eigene Heim 1905—1911 . 117
VIII. Der zweite Gedichtband 1908 135
IX. Briefe C. F. Meyers. G. Kellers Frühlyrik 154
X. Neuauflagen: Meyer III; Böcklin II; Bundesfestspiele IV 170
XI. Die Jungfer von Wattenwil 180
XII. Schweizer Dichter 200
XIII. Neue Gedichte. Hochschulkantate. Gluckdichtung 215
XIV. Von Tag und Stunde. 1911—15. Der Sechziger . . 227
XV. C. F. Meyers Unvollendete Prosadichtungen 251
XVI. Briefe Albert Weltis I und II. Ferdinand Hodler . . 268
XVII. Bernhard Hirzel 291
XVIII. Erleben 1915—19 313
XIX. Letztes Gestalten und Vollenden. Der Huldenfürst. Blumenritornelle. Stundenschläge 331
XX. Letzte Frist und Erlöschen 346

Anhang I. Bibliographie: 1. Werke 363
2. Ausgaben 364
3. Frühe und zerstreute Drucke einzelner Gedichte 364
4. Besprechungen und Aufsätze . . . 365

Anhang II. Anmerkungen 377
Zusätze und Berichtigungen zu Band I 414

Anhang III. Personen-Register zu Band I und II 417

I

Der Einstand in Zürich

Motto: Es blitzen die Straßen, die Wälder dehnen
Hoch überm See sich an schwellenden Lehnen:
Mit tausend Pulsen hämmert die Stadt,
Das Leben wird reich und wird nicht satt.
(Neue Gedichte. „Einst", S. 41.)

So sah es der Dichter, als er kurze Zeit nach der Übersiedlung einmal auf der Terrasse des Ütliberges stand und Stadt und Gelände als Heimat, als Schauplatz kommenden Erlebens, tatbegehrender Kraft, sehnsüchtiger Phantasie in seine Seele aufnahm. Und immer blieb diese Stunde geweiht, da im Sonnenglanz die Seebläue heraufwinkte: „auch ich bin nun dein", da die waldbestandenen, schroff eingerissenen Tobel die Malerseele erregten, die vertrauten Jurahöhen fernher blauten, die Firne herüberschimmerten, die Stadt Gottfried Kellers Stätten aus dem Gewirr herauszuklauben lockte, wo Wirken winkte, Liebe wohnen, Erhebung quellen würde. Nun wurde und blieb zeitlebens der Uto sein „Berg", sein liebstes Wanderziel; hier spendete ihm der Wald mit besonderem Rauschen Lied und Freude; hier breitete der Spätherbst mit den Zauberspielen seiner Nebelmeere und Abendröten unendliche, überirdische, schweigende Lichtgefilde; hier mischten sich mit ziehenden Lüften und Vogellaut die Stimmen lieber Wandergefährten:

„Es sangen deine Lieder alle Schönheit
Manch froher Fahrt, zu der du uns gerufen:
Vom Sommertag, von Blumen, Vogelschlag,
Von bunten Faltern, Firnen, Abendröten,
Und alles lebte, was uns oft beglückt.
Im leichten Wanderschritt du selbst. Gelöst,
Entspannt durch Scherz und Witz, gabst du dich hin!"[1])

Es war an einem regengeklärten Frühlingstag, am 8. April 1898, als Adolf Frey und seine Frau in Zürich einzogen. Kaum waren die Bücherregale gefüllt, das Rüstzeug zur Hand, so rückte auch der Tag der ersten Vorlesung schon heran. „Wenige Stunden vorher", berichtete Frey an Fr. v. Albertini, „kam Bruder Alfred mit einer tags zuvor erschienenen Broschüre Professor N. N.s, worin X. Y. Z. und, obwohl gelinder, auch ich angegriffen sind... Ich bin aber durchaus nicht geknickt, sondern, wenn ich den Frieden nicht haben kann, für einen fröhlichen Krieg. Zudem stehe ich nicht allein!" Es entwickelte sich jedoch aus dem nachträglichen Stoß ins Kriegshorn gegen den kaum auf dem Katheder Aufgetauchten kein neuer Fehdezug, sondern über der Universität begann sich die wohlgefällige Räucherwolke der Friedenspfeife zu lagern: „Arbeit, Arbeit und viel Besuch. Man merkt, daß Zürich anders an der Heerstraße liegt, als das idyllische Aarau... Dennoch bin ich jeden Tag froh darüber, daß ich hier bin... Die Kleinlichkeit der engen Verhältnisse hat doch hier ein Ende. Meine Stellung freut mich... Mit den Kollegen wurde in offizieller Weise in einer Fakultätssitzung Frieden geschlossen." So umriß er nach einem Vierteljahr selbst die Situation (an Fr. v. Alb. 6. VII. 98). Mehr und mehr kam es ihm ins Bewußtsein, daß die alte heimatliche Scholle nach sechzehn Jahren doch einigermaßen ausgesogen war, und wie ihn hier frischere Lüfte anwehten; der weitere Ausblick, die von allen Seiten fordernd, angreifend, aber auch zustimmend und verehrend zu ihm herandrängenden Stimmen hoben und stählten Energie und Mut. Dazu die größere Leichtigkeit der Anregungen und Orientierung.

Im Juni erkrankten beide Gatten an einer heftigen Influenza. So wurde zur Ferienerholung und ungestörter Arbeit der sonnige, geschützte Höhenzug des Heinzenbergs gewählt, der, von dem schwarzen Piz Beverin bewacht, sich nach der Via mala herabsenkt und das Domleschg überblickt, den blutgetränkten Talboden der Jenatschfehden. Zunächst hielten sich die beiden Rekonvaleszenten ziemlich still in dem gemütlich altväterischen Gasthaus zur Post in Sarn, in dem träumerischen Gärtchen, wo Adolf seiner Frau ein täglich vierstündiges Pensum für den Kollegbedarf des nächsten Semesters, über Schiller, diktierte, und auf den einsamen, den Halden entlang streichenden Wegen. Frey hat das alles selbst geschildert [2]). „Schon von der Station Cazis aus erblickt man an der Berglehne, von dem Sarner Kirchturm überragt, das neue und das alte Haus, an dessen grauer Mauer

eine alte, mächtige Esche emporsteigt, ich habe nicht leicht eine größere gesehen. Neben ihrem dunklen Laub leuchten aus einem alten Korbfenster glühende Geranien; und im alten, aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Gebäude überraschen die originellen, zum Teil noch mit urväterischem Hausrat ausstaffierten Zimmer... Ausgedehnte Tannenwaldungen bringen einen ernsten Ton in die leuchtende Landschaft, und anmutige Lärchengruppen heben ihre wallenden Schleier in die sanftbewegten, durchsichtigen Lüfte... Nichts anziehender als die in der Sommersonne wuchernden, halbverwilderten Gärtchen, in denen die ausgelassenste Anarchie bunter Blumen und ehrsamer Küchengewächse herrscht, und zwischen denen ungezählte Schmetterlinge ihre schimmernden Flüge üben. Neben den plebejischen Kohlweißlingen tummeln sich Füchse, Zitronenfalter, Taubenschwänze, Trauermantel, Admiral und selbst das fürstliche rote Ordensband; und an den lieben, durch Wiese und Wald verschwiegen auf- und absteigenden Weglein erlustieren sich überall kleine Tanzgesellschaften von Blauvögelein. An den Wegrändern stehen ganze Kohorten trotziger Disteln, und die ragenden Wegwarten haben ganze Fahnenburgen von blauen Bannern aufgesteckt. Da und dort hat sich ein Trüpplein der schlanken, zierlichen Weidenröschen aufgestellt, während die rosafarbene Hauhechel ganze Abhänge der Allmenden füllt."... Bald sahen auch noch richtige Maleraugen alle die Pracht: in einem oberen Gelaß siedelte sich, selbst einem schlanken, dunkeln Bündner Bergbuben ähnlich, der junge Züricher Maler Robert Hardmeyer an, den Frey allmorgendlich an den üppig und kristallklar sprudelnden Bergbrunnen vor dem Hause zitierte, ein allzeit lustiger Weggeselle, dem der Dichter in den Dörfern und draußen die malerischen Motive aufsuchen half. Und damit auch die dritte der Künste nicht fehle, sah man eines Tages die kräftige Gestalt Karl Leopold Wolfs den steilen Abhang vom Tal heraufklimmen, so daß nun allabends die großen Meister der Tonkunst in die schlafende Bergwelt hineinjubelten und klagten[3]). „Auf dem Heinzenberg war's noch schön, obgleich er doch viel gemütlicher und auch klangvoller war, solange er noch als Wolfszwinger diente", schrieb Frey nach Wochen (20. X. 98) an den früher abgereisten Freund und wiederholte nach Weihnacht: „Wie schön war's doch auf dem Heinzenberg! Und jetzt hat mir das Christkind für die Sommerfrische auch eine Pfeife gebracht. Wenn sie im Sommer auf Bergeshöhe brennt, steht hoffentlich wieder der l. Wolf dabei und schnuppert nach dem

Räuchlein!" Noch waren mit dem Maler und dem Musiker weitere Wege in Angriff genommen worden nach den Kammhöhen, der Präzerhöhe, dem Crest dil Cot (Hahnenkamm), la Tguma mit ihren herrlichen Weitsichten und dem Tiefblick in das abgeschlossene Safiental. Dann wanderte Frey mit der Frau noch im Domleschg unten die Jenatschstätten ab, den Geburts- und Amtsort des Predigers, die Burgkammer, wo er Pompejus v. Planta erschlug, und auch den verfallenden Burgstall Hohenrhätien, in den der Kilchberger Meister das Schicksal seiner Richterin hineingedichtet hatte. Freilich, die Ausbeute an deutschen oder romanischen Volksliedern, nach denen er auf dem Heinzenberg gefahndet hatte, war spärlich genug ausgefallen. Ein Besuch bei den Biberister Freunden, im Hause Oskar Millers [4]), schloß die sommerlichen Unternehmungen ab.

Der erste Züricher Winter wurde, wie Frey an Fr. v. Albertini nach Ragaz berichtete, „immer bewegter und sprudelnder" (19. XII. 98). Achthundert Seiten Kollegheft waren seit Oktober neu entstanden, eine weitausgesponnene Dissertation „in scheußlicher Handschrift" durchgearbeitet; „dazu Vorbereitungen, Besuche von Studenten usw. Die Stille von Aarau hat sich gründlich verloren! Daß der Tod C. F. Meyers manches mit sich brachte, können Sie sich denken." Am 1. Dezember 1898 war es, daß er im Leichengeleite des Freundes schritt; nun war es an der Zeit, seine Lebensgeschichte ans Licht zu bringen[5]), um die sich, nachdem einzelne Kapitel in der „Deutschen Rundschau" erschienen waren, verschiedene deutsche Verleger bewarben. Unter beruflichen und andern Verpflichtungen unterwarf Frey sein Manuskript einer letzten Durchsicht, die er auch Betsy Meyer noch ermöglichte, und übergab es dann, da Hermann Haessel auf Einsprache und Änderungen nicht verzichten wollte, dem Verlag Cotta.

Es geschah in diesen vielbewegten und arbeitüberfüllten Wintertagen, daß ihm manche Labe und Freude durch die Trösterin Musik ward. Ein unregelmäßiger und von unkünstlerischem Drum und Dran leicht abgeschreckter Theaterbesucher, war er ein möglichst eifriger Konzertgänger geworden. Und nun hielten seine eigenen Dichtungen ihren Einzug in den großen Tonhallesaal. Am 4. Dezember 1898 „war ein großes Konzert des hiesigen Männerchors, der große Tonhallesaal bis auf den letzten Platz besetzt: es wurden fünfzehn Lieder von mir gesungen, zehn Freiharstbuben, von Munzinger komponiert, und fünf aus Duß und underm Rafe (Niggli). Gestern vor acht Tagen

geschah das nämliche in Luzern und in Außersihl[6]), auch in Basel kam ich dran. Vorgestern erhielt ich von Niggli eine neue Komposition, vielleicht die schönste: ‚Heimweh' aus Duß und underm Rafe. Das ist nun mein Anteil an der Poesie; denn an einen Vers auch nur zu denken, ist mir gar nicht möglich" (an Fr. v. Alb. 19. XII. 98)[7]). Das Männerchorkonzert mit nachfolgendem Festakt gestaltete sich zu einer begeisterten Ehrung des Dichters, der die warme Ansprache des Präsidenten mit einer freudig aufgenommenen improvisierten Rede erwiderte und das Gefühl nach Hause nehmen durfte, in weiten Kreisen des gebildeten Zürich einer Resonanz seines Schaffens begegnet zu sein. Es war der Auftakt einer ansehnlichen Reihe ehrender Veranstaltungen, die ihm jetzt und im Lauf der Jahre in der neuen Heimat zuteil wurden[8]). In steigendem Maß wuchsen ihm Aufforderungen zu, in Vereine und Gesellschaften einzutreten: nachdem die Sängerbünde, auch mit Ehrenmitgliedschaft, vorangegangen, folgten die Kunstgesellschaft und der Lesezirkel, die große literarische Gesellschaft Zürichs, nach. In der Kunstgesellschaft hatte er, von der Hodler-Kommission aufgefordert, am 30. November 1898 die mündliche Verteidigung der Marignanofresken übernommen, für die er schon im Vorjahr in der Presse sich aufrecht, klug und energisch eingesetzt hatte; nun wurde ihm der Eintritt in die Ausstellungskommission nahegelegt. Seit 1899 gehörte er dem Vorstand des Vereins für Verbreitung guter Schriften an[9]); seit April 1901 saß er in der Literarischen Kommission des Lesezirkels.

Seit der Aarauer Schulhauskantate und der größeren Dichtung „König Alfonso vor Gibraltar" („Heldenehren") liebte Adolf Frey die Beweglichkeit dieser Form mit ihrem Wechsel und Kontrast an Stimmungen und Rhythmen, von Solo und Chor, von lyrischer Gelöstheit und straffer Dramatik. Als daher der Präsident des Schweizerischen Buchhändlervereins, Huber (Frauenfeld), ihn um einen Prolog zu dem fünfzigjährigen Jubiläum (6. Juni) bat, entschloß er sich, diesen in Form einer knappen Kantate beizusteuern. Obwohl sie durch ihre anmutige Erfindung über die Bedeutung einer bloßen Gelegenheitsdichtung hinausgriff, hat er sie nie veröffentlicht. Turica, die Schatten der Stifter, das Poetlein, das (von Huber verlegte) Schweizerische Idiotikon, Ein Wohlbekannter (das Publikum) und die Buchgeister stellen das Personal der Szene. Daraus der Schlußchor der Buchgeister:

„Was weltfern über Sternenlüften
Geheimnisvoll und ahnend klingt,
Was aus gepreßter Seele Schlüften
Empört auf heiße Lippen springt,
Wir künden es!
Wir künden das Schicksal und die Schuld,
Wir künden den Jammer und die Huld,
Den Jubel und das Sehnen,
Das Lachen und die Tränen.
Wir künden das Heut,
Wir künden die nahenden Tage
Und aus den dämmrigen Kammern der Sage
Den Scheideruf versunkener Zeit.

Die Tuben des Ruhms
Und die ewigen Sprüche der Ehre
Und den dröhnenden Schritt
Anstürmender Heere,
Wir hallen sie wider.
Was Menschengeist erspäht
Vom unermeßlichen Hort
Verschleierter Natur
In Wald und Flur,
In Höhen und Tiefen,
Das bergen wir!

Wir bringen die Lieder,
Wir bringen den Sang,
Der heut erklingt,
Vor Aonen erklang,
Was der Weise ersinnt
Und am tausendfarbigen Rocken
Die Phantasie
Unermüdet spinnt.

Wir sind das Volk der Säer, das ins Heut
Die Körner künft'ger Saaten streut.
Auf unserm grünen Stern
Ist keine Trift
So fern,
Kein Feld ist so entlegen,
Wir streuen das Gift,
Wir streuen den Segen;
Wir streuen im Sturm und im lachenden Licht!
Es regt sich! es wurzelt! die Scholle bricht!
Es schießt hervor!

Bald schwankt dir zu Häupten die neue Frucht,
Und sei sie gesegnet und sei sie verflucht,
Schon strecken sich tausend Arme empor,
Und tausend Sicheln sind schon bereit,
Zu schneiden die Ernte, die Ernte der Zeit!

(Separat gedr. bei Orell Füßli, Zürich.)

Wie schon früher, so suchte Frey auch jetzt wieder gegen die mannigfaltigen Anforderungen seines intellektuellen Lebens ein sportliches Gegengewicht. So entschlossen sich beide Gatten im Sommer 1899 zum Rad. Frey wurde auf seiner Cleveland ein unerschrockener und gewandter Fahrer, dem es besonders in seinen grünen Anfängen nichts verschlug, hart vor Pferdeschnauzen oder zwischen zwei eng nebeneinanderrollenden Vehikeln hindurchzusausen. Keine kilofressenden Gewalttouren, aber kleinere Ausflüge den See entlang, in den nahen Aargau, an den Greifensee oder in das malerische, rheinwärts sich erstreckende Gottfried Keller-Gelände führten in die vielgestaltige Landschaft des Züricher Gebietes ein und entspannten den von geistiger Arbeit Ermüdeten. Aber als in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts das Auto seine Straßentyrannis antrat, die bescheidenen Radler in seine Staubwolken einhüllte und in den ansteigenden Straßen der Stadt ein rasches Entrinnen aus seiner unangenehmen Genossenschaft ohnehin untunlich war, erlosch die Freude am Rad allgemach. Ein Unfall, der tödlich hätte verlaufen können, führte dann 1905 zum endgültigen Verzicht: durch ein unversehens aus einem Garten hervorschießendes Ochsengespann wurde der Dichter nicht nur mit dem Rad zu Boden geschleudert, sondern von der zwischen Rock und Weste eindringenden eisenbeschlagenen Deichsel an das Erdreich eigentlich festgespießt, und es war ein wunderbarer, fast unbegreiflicher Glücksfall, daß ihm der Brustkasten nicht eingedrückt wurde und er ohne den geringsten Schaden aus seiner peinlichen Lage befreit werden konnte, als der Fuhrknecht seine durchgegangenen Tiere zum Stehen gebracht hatte. Das Vorkommnis hielt Frey nicht ab, sein Rad sofort wieder zu besteigen und seine Tour auszuführen, aber für seine Frau war der psychologische Moment gekommen, die Fußwanderung für die Zukunft vorzuziehen, und auch der Gatte gab die vielbefahrenen staubigen Straßen unschwer auf.

Die Herausgabe des Meyerbuches gab noch zu mancher verzögernden und mißlichen Verhandlung mit der einseitig und falsch orientierten

Frau[10]) und der nun auch immer ängstlicher werdenden Schwester des Dahingegangenen Anlaß: „Ärger und Unangenehmes", schrieb Frey (7. VI. 99) an Fr. v. Alb., „habe ich die Fülle. Das reißt nicht ab. Ich will Gott danken, wenn die Biographie einmal gedruckt ist. Aber so weit bin ich eben noch nicht. Doch ich will über dieses unerbauliche Kapitel schweigen. Im Kolleg geht es immer recht erfreulich. Wenn ich gesund bleibe, so wird mein Dasein allmählich erträglich." Er hatte einigermaßen Grund zu solcher Äußerung; denn wieder hatte ihn der Frühling bettlägerig gefunden. Die Sommerferien 1899 wurden in einem neuerbauten, geschützt und erhöht in Tannenwaldung gelegenen Kurhaus verbracht. „Am 4. August", lautete der weitere Bericht, „gehen wir nach Waldhaus Pradaschier bei Churwalden; es ist ganz neu, ich kenne nicht einmal Churwalden; trotzdem ziehen wir gleich hordenweise hin, nämlich noch mein Schwager, das Ehepaar Milan, zwei badische Damen[11]), mein Freund Wolf, Amalie Kling[12]) und vielleicht auch mein Freund Feer; Millers siedeln sich in der Nähe an, in Parpan. Und inmitten dieser Kohorte soll und muß ich arbeiten." Der Aufenthalt wurde genußreich und erholend und gipfelte in einer Tagestour auf das leicht zu ersteigende Stätzerhorn (2600) mit den Biberister Freunden. Zu ihnen flüchtete der Gatte, als auf den 1. Oktober die Frau den Umzug in eine geräumigere Wohnung (Heliosstr. 8), rüstete. Das Jahr 1899 fand einen traurigen Abschluß: sein vorletzter Tag raffte Freys Jugendfreund Feer dahin, der seit Jahren in Zürich und in seiner Nähe wohnte. „Heute früh um 7 Uhr", schrieb er den Biberister Freunden, „ist der arme Ernest Feer gestorben. Sein Heimgang geht mir nahe, denn ich kenne ihn nun schon seit 1872."[13]) Sein Geschick hatte ihn lange vorher ergriffen, als er vorahnend das Totentanzgedicht „Das Abendmahl" schrieb.

II

An der Hochschule

Motto: Die Tore auf! Die Tore weit!
Hier ist ein adlig Reich!
Hier ist die Geisterrepublik!
Hier gilt nicht arm, hier gilt nicht reich,
Hier ist ein jeder gleich,
Den gütiges Geschick
Begnadet und gefürstet,
Daß er nach Weisheit dürstet,
Und dem sein Stern beschert,
Daß er den Sinn nach ewigen Dingen kehrt.
(Festkantate zur Universitätsweihe 1914, S. 4.)

Begnadet und gefürstet, wer nach Wissen, Erkenntnis, Wahrheit, Kunst strebt: das edle Gut solcher Idealität trug Adolf Frey als eingeborenen Kern seines Wesens durch alle Lebenstage. Er sprach nicht davon und vertrug es nicht, wenn andere ein besonderes Wesen davon machten. Aber diese Idealität bestimmte seine Haltung als Hochschullehrer. Wer Wahrheit sucht, dem soll nach menschlicher Möglichkeit Wahrheit geboten werden: das verpflichtete, Tatsächliches tatsachentreu zu überliefern, das Neue, Unerwiesene zu prüfen, der Forschung bis in verlorene Pfade hinein zu folgen. Aber es verpflichtete auch, Freude und Interesse des Strebenden nicht durch Kleinlichkeiten zu brechen, die großen Gesichtspunkte nicht hinter Nebensächlichkeiten zurückzustellen, die Mittel nicht als das Ziel zu behandeln.

Buchstabenwissen, Lesarten, Bibliographie, Methodik, Fündchen wurden daher in seinen Vorlesungen nie die Hauptsache. Keine Frage, diese Dinge mußten dem Studenten bekanntgegeben werden, er mußte sie handhaben lernen: aber hoch darüber stand der Überblick über die Entwicklungen, stand das Wissen um Art und Wert der Dichtung und ihrer Vertreter. Weder die Überlieferungsgeschichte ihrer Denkmale, noch die Zusammenstellung der Schriftsteller- und Dichterbiographien war ihm das Wesentliche, sondern die Entwicklungsgeschichte der Dichtung, die Erfassung der dichterischen Persönlichkeit, die hieraus empirisch zu schöpfende Erkenntnis vom Wesen und den immanenten Gesetzen dichterischer Hervorbringung. Indem er außer der entschlossenen Absage an eine Gleichsetzung von Philologie und Literaturgeschichte für diese Erkenntnis seine einzigartige Individualität einzusetzen hatte und

rücksichtslos einsetzte, ging er über seine Vorgänger (nicht Vorbilder), einen Gervinus, Hettner, Scherer, weit hinaus. Seine künstlerische Sonde schied Altverkrustetes von Wachsendorganischem ebenso sicher, als sie auch aus altersgrauer Vergangenheit das heraushob, woraus ihn seine ewigjunge Göttin, die Schöpferin Phantasie, grüßte. Und überall ging er über Konvention, Mythenbildung und gelehrten Wust hinweg dem Tatsächlichen auf den Grund [14]).

Es war selbstverständlich, daß es ihn auch auf dem Katheder zur Gestaltung drängte. Es war das Gleiche wie mit seinen wissenschaftlichen, vorab den biographischen Büchern: sie schlossen sich zusammen, wurden Kunstwerk, wurden Bild. Der Fähigkeit plastischer Darstellung entsprach — und das war vielleicht die wirkungsvollste und weittragendste seiner Dozentengaben — die unbeschränkte Fähigkeit, sich geben zu können, und eine weitherzige, ihrer stets sich erneuernden Fülle, Fruchtbarkeit und Frische sichere Gebefreudigkeit. Es war nicht nur Gegenwart des Wissens und der Ideen, die ihn aus dem Vollen schöpfen, Stärke der künstlerischen Individualität, die ihn eindrucksam prägen, Vielseitigkeit der Interessen, die ihn weit ausgreifen ließen, es war die eigene Entwicklungsfähigkeit, an der er den Hörer teilnehmen ließ und die diesem mit dem wissenschaftlichen Gegenstand eine ungewöhnliche Persönlichkeit schenkte.

* *
*

Mit einem Schillerthema eröffnete Frey offiziell sein Ordinariat: „Zur Entstehungsgeschichte von Schillers Tell" hieß das Thema seiner Antrittsrede, die er, da er sein Privatdozententum vor sechs Jahren abgebrochen hatte, zu halten verpflichtet war [15]) und am 28. Januar 1899 vor einem großen Auditorium von Kollegen und Studenten der beiden Hochschulen, aber auch von Teilnehmern aus dem gebildeten Publikum Zürichs hielt. Es war eine Vorlesung, die, wie der Referent der „Neuen Zürcher Zeitung" hervorhob, „ganz neue Aussichten erschloß" [16]). Anfangs- und Schlußakkord der klargegliederten Ausführungen boten C. F. Meyers Schutzgeister, deren Schluß (Goethe spricht von seinen Tellplänen): „Was zu bilden ich begonnen, Legt' in Schillers edle Hände Nieder ich als reichen Hort" eine inhaltliche Korrektur erfuhr. Der Weg zu dem Thema führte von den

Hallerstudien Freys über Salis und Matthisson; er führte zu der Feststellung, wie stark diese Vorgänger auf Schiller für die Tell-Landschaft eingewirkt und wie die Schöpfung des Berufsgemsjägers, als den Schiller seinen Tell faßt, ebenfalls auf diese beiden letzteren und nicht auf Goethe zurückgeht, der sich seinen epischen Tell als einen „herkulischen Lastträger" gedacht hatte. Und Frey wies auf die frappanten Parallelen des Schillerschen Bergliedes mit den Matthissonschen Gedichten „Alpenreise" und „Alpenwanderer" hin. Vor allem aber stellte er fest, daß von einer eigentlichen Abtretung des Goetheschen Tellplanes an Schiller keine Rede sein kann: abgesehen davon, daß Schiller die Tellsage lange und vor seiner Bekanntschaft mit Goethe kannte, er hat sich in späteren Briefen an Körner, Cotta, Iffland offensichtlich gegen über diese Patenschaft umlaufende Gerüchte gewehrt, und Goethe selbst hat in den „Tages- und Jahresheften" (1822) seinen Anteil auf „Anregung und lebendigere Anschauung" eingeschränkt. Aufforderungen zu Drucklegung und weiterer Mitteilung lehnte Frey ab: er wollte sich das interessante Thema für spätere Bearbeitung vorbehalten. Gelegenheit hierzu bot eine Aufforderung, an dem „Marbacher Schillerbuch"[17]) mitzuarbeiten. Unter dem Titel „Schillerstudien" (I. Schiller und Matthisson, II. Zu „Wilhelm Tell") konnte er, seine Untersuchungen erweiternd, die Matthissonsche Hochgebirgslandschaft, die der rüstige Alpenwanderer aus eigener Anschauung geschildert hatte, nun auch in Schillers „Spaziergang" nachweisen, dessen ganze, aus ziemlich auseinanderfallenden Bestandteilen erstandene Komposition er dabei rekonstruierte; noch genauer als in der Antrittsvorlesung stellte er die bis auf den gleichen Rhythmus und Reim sich erstreckende Abhängigkeit des „Bergliedes" im „Tell" von Matthissons Gedichten fest. Der zweite Teil aber der gründlichen und gehaltvollen Abhandlung befaßte sich mit künstlerischen Fragen zum „Tell", die den Dichter des Erni Winkelried ganz anders auf die Nägel brannten als alle Derivationsfragen. Er hätte nicht ein Selbstschaffender sein müssen, wenn er Schillers vielfach und auch von ihm beanstandetem fünften Akt nicht einen Heilungsvorschlag entgegengestellt hätte, anstatt bloßer Kritik[18]).

Den Festredner der Universitätsfeier jenes Schillergedenktages schildert Carl Friedrich Wiegand, der Adolf Frey damals zuerst sah und reden hörte: „... er stand zwischen den korinthischen Säulen in der Aula... inmitten frischen Lorbeers und hinter ihm die goldenen

Fahnenstöcke und Seidenbanner der Alma mater Turicensis ... Ergreifend und tiefergriffen schilderte Adolf Frey Schillers Lebenstragik und dann schlugen die Worte an mein Ohr: ‚Ich aber wünschte, Friedrich Schiller läge nicht in der Fürstengruft zu Weimar; ich wünschte, er läge an unserm Vierwaldstättersee, dort im stillen grünen Grunde des Rütli, wo unsere Ahnen die Freiheit beschworen haben; denn dort gehört er hin!...

Es wird sein Name bei uns blühen,
Solang am Berg die Gemse springt,
Solang von absturzsteilen Flühen
Des Alphorns tiefes Heimweh klingt.'

Mit diesen Worten[19]) verließ er das Rednerpult mit umwölkter Stirn, stark mit sich selbst beschäftigt, und gab den Gratulierenden die Hand, fast wie ein Geistesabwesender über sie hinwegschauend. Unter den dunklen hochgewölbten Brauen lagen seine großen Augen in tiefbraunem Schatten und leuchteten hinter den Brillengläsern in feuchtem Glanze... Damals faßte ich zum ersten Male nach seiner Hand... Und alle, die in diesen reichen Jahren, während Adolf Frey in der Fülle seiner Kraft stand, um ihn sein durften, empfingen von ihm."[20]) Es mag in diesem Zusammenhang erwähnt werden, daß Freys besuchtestes Kolleg das über Friedrich Schiller war[21]).

Freys Lehrauftrag umfaßte das ganze Gebiet der deutschen Literaturgeschichte von den frühesten Anfängen bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein. Er gliederte den überreichen Stoff in einen viersemestrigen Turnus: 1. Die althochdeutsche und mittelhochdeutsche Periode bis etwa 1500. 2. Von 1500—1700. 3. Das achtzehnte Jahrhundert. 4. Die Romantiker. Neben diesen drei- und vierstündigen vormittäglichen Hauptkollegien je ein besonderes Lessing-, Schiller- und Goethe-Kolleg. Daneben verschiedene einstündige Kollegien[22]) und die Seminare. In diesen festen Rahmen Neues einzufügen, war äußerst schwierig: zu seinen Plänen gehörte eine besondere Vorlesung über den Faust, eine über das Volkslied, wofür er jahrelang Material sammelte, eine über Poetik. Was er hierüber Reiches und Eigenstes zu sagen hatte, kam vorläufig in den Klassikerkollegien teilweise zum Ausdruck.

Im Wintersemester 1905/6 erscheint zum erstenmal in der Liste seiner Vorlesungen das Thema: „Die Aufgaben der Literaturgeschichte." Es ist, wie kein anderes, wie kein anderes es sein konnte,

aufschlußreich für den literarhistorischen Methodiker, aber auch für den Dichter und Menschen und offenbart nicht nur das Wissen, sondern vor allem die ganze Selbständigkeit, Organisations- und Kombinationsgabe, Ernst, Tiefe und Umfang seiner Überlegungen, die ethische Höhe und jenen seltenen, unschätzbaren bon sens, der unbeirrt von Tradition und Autorität das Wesenhafte sucht. Ein besonderes Gewicht erhalten seine Darlegungen dadurch, daß er im zweiten Teil die Grundlinien einer Poetik zog, die er später schriftstellerisch auszuarbeiten gedachte. Es trat hier der seltene Fall ein, daß ein Produktiver die Gesetze seiner Kunst aus der Praxis herauszuschälen und zu fixieren unternahm.

Der Inhalt der auf rund zweihundert Blättern meist nur skizzierten Gedankengänge dieses Kollegs läßt sich präzisieren in 1. Die Geschichte und Technik des literarhistorischen Betriebs. 2. Die poetische Technik. Ich versuche, einzelnes Wichtigstes daraus in Umrissen wiederzugeben, um vom Geist seiner Vorlesungen, auf die ich nicht wieder zurückkommen kann, eine Vorstellung zu vermitteln.

Nach eingehender Besprechung der bezüglichen Fachliteratur (besonders von ten Brink, Wetz, Elster, Falkenheim, Erich Schmidt, Minor, Tobler, Sauer, v. d. Leyen, Petersen, Michels, Unger) führt Frey aus:

Technik ist überlieferbar; nicht überlieferbar ist das Inkommensurable des menschlichen Geistes, der sie lebendig machen muß. Hier spricht außerordentlich stark die Individualität, besonders angeborenes Sensorium für das literarisch Wertvolle mit; unmöglich ist eine starre Dogmatik, wie sie wohl andere Disziplinen verlangen oder zulassen. Eine Musterung der Hauptvertreter der vielverzweigten noch jungen Disziplin der literarhistorischen Technologie ergibt wenig Brauchbares. Das Beste für die Formulierung der Aufgabe findet sich in Adolf Toblers Rektoratsrede[23]). Eine Reihe von Wissenschaften bilden zusammen erst die Literaturgeschichte. Das erschwert ihre Methodik, begünstigt aber die Individualisierung. Es ist zu behandeln unter I: 1. Die Geschichte der Literaturgeschichte. 2. Der Anteil der Philologie. 3. Die Rolle der Historie und der Biographie. Als II: Die Technik des Dichters.

I, 1. Die Literaturgeschichte erwuchs aus, ja mit der deutschen Literatur seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Denn da die zweite Blüte der deutschen Literatur die letzte der Literaturrenaissance war und sich erst unter dem langen Einfluß der französischen und englischen Re-

naissance bildete, so war ihr von Anfang an die Neigung zu Vergleichung und Rückblicken eigentümlich, wie sie auch seit den Tagen des Humanismus während all der Zeit, wo sie selbst wenig bedeutete, gelegentlich immer wieder den Versuch machte, einzelne Schmuckstücke der althochdeutschen und mittelhochdeutschen Poesie ans Licht zu ziehen (Opitz, Bodmer). Eine Reihe hervorragendster deutscher Dichter gehört selbst der Literaturwissenschaft an, das heißt, sie sind zugleich Literarhistoriker und haben sie gefördert: Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Lessing wesentlich auf Erkenntnis des Technischen gerichtet, Herder philosophisch-historisch, Goethe, an historischem Sinn alle überragend, historisch-ästhetisch, Schiller philosophisch-technisch. Auf ihnen fußen die Romantiker; Aug. Wilh. und Friedr. Schlegel sind neben Goethe die eigentlichen Schöpfer der deutschen Literaturgeschichte. (Daneben die Kompendien [Koch, Jördens] mit bibliographischen, biographischen und Inhaltsangaben.) Die beiden Schlegel führen die vergleichende Methode ein, Aug. Wilhelm überdies ein Übersetzer ersten Ranges, ein glanzvoller Darsteller und ein trefflicher Kritiker. Die beiden Brüder haben die Literaturgeschichte belebt und verjüngt, daß man beinah sagen möchte, sie haben sie erst geschaffen. Die ganze Romantik überhaupt, auftauchend nach einer ungeheuren Produktion, hat historische, rückblickende Tendenzen, womit sie zum Teil die Lücken der eigenen Hervorbringungen zudeckt (Volkslied, Märchen). Dann erhält die Literaturgeschichte einen spezifisch historischen Zug durch Gervinus; bewundernswert, wie er ein großes, teilweise noch unbearbeitetes Material in möglichst fortlaufender, gleichmäßiger Darstellung aufnahm, nicht bloß einzelne Glanzpartien. Hierauf trat die ästhetisch-philosophische Behandlung in den Vordergrund (später entstanden Hayms Monographie über Herder). Diese Auffassungen und Richtungen lassen sich nicht in einzelne zeitliche Perioden gliedern: neben Gervinus Hettner, der, ihm an Darstellung bedeutend überlegen, das Ästhetisch-Technische mehr betont, ohne das Historische zu vernachlässigen. Aber neben diesen Richtungen, ja vor ihnen die philologische, die Anwendung der Methode der klassischen Philologie auf althochdeutsche und mittelhochdeutsche Werke. Dann Lachmann und nach ihm Wilhelm Scherer, der dies Verfahren allenthalben in der neueren deutschen Literatur einführte.

Besonders warm urteilte nach diesem kurzen Überblick Frey über seinen Lehrer Wilhelm Scherer, dem er künstlerische Überlegenheit,

großes Fachwissen, hervorragende Leistungen in verschiedenen Epochen, Kenntnis nicht nur der Schriftsteller, sondern auch der Literatur über dieselben, überhaupt einen „genialen Hieb" zuerkennt: „er wußte jede literarhistorische Arbeit genau zu beurteilen und kannte jedes literarhistorische Problem bis zu dem äußersten Stadium, das es erreicht. Es war ein unvergleichlicher Vorzug seiner Literaturgeschichte, daß sie aus jahrzehntelanger genauester Kenntnis des Einzelnen herauswuchs, daß er das Wichtigste und manches Entlegene im Kolleg, in Einzelarbeiten, im Seminar durchgeackert, daß seine Vorarbeiten nicht etwa auf seine Literaturgeschichte zugeschnitten waren, sondern daß diese schließlich wie die reife Frucht von einem tausendwurzeligen und tausendästigen Baume fiel."

I, 2. Der Anteil der Philologie. Nachdem die Besprechung der Literatur über diese Frage schon mannigfache Pro und Contra zu erörtern Anlaß gab, stellt Frey an den Anfang dieses Abschnittes seine eigene Ansicht: „Ohne Philologie ist ein richtiger Betrieb der Literaturgeschichte absolut unmöglich. Aber Philologie ist nicht identisch mit Literaturgeschichte. Sie soll in der Regel nur das Mittel, selten der Zweck sein." Er faßt den Begriff der literarhistorischen Philologie strenger als z. B. Scherer [24]) und behandelt ihre Methode für Edition und Exegese, in die er den Studierenden theoretisch und durch Beispiele einführt. Bezeichnend für seine Freiheit und seinen Überblick, wie er nicht nur in die Fachliteratur [25]), sondern überall auch in die poetischen Werke selbst, ja in die Tagesliteratur hineingreift, um zu exemplifizieren. Er verstand es in hohem Maß, Neuerscheinungen, belangreiche Kritik, bibliographische Bereicherungen u. dgl. aus Fachzeitschriften, Spezialkatalogen und der einschlägigen Literatur selbst seinem ungewöhnlichen und scharfen Gedächtnis einzuverleiben und sich so ein stets verfügbares Material bereitzuhalten. Wie er die Technik der Herausgabe und Exegese erklärt, z. B. die Begriffe Text und Variante fest umgrenzt, Textdifferenzen anfaßt, autographische Authentizität bestimmt, vor Überschätzung kleiner Funde warnt, überall wirkliche und wesentliche Rechte der Wissenschaft wahrt, aber Kümmelspalterei abweist, den Wert des Apparates abmißt, all dies kann hier nicht einzeln belegt werden. Aus diesen Problemen ergibt sich ihm immer wieder der siegreiche, Leben an Stelle starrer Scholastik setzende Endschluß: „Methode ist Geist". Hier tritt die Individualität ins Recht. „Im Grunde fordert jeder Gegenstand seine eigene Methode. Diese kann

man nicht einfach von einem Gegenstand auf den andern übertragen."

Und nun nähert er sich in weiteren Fragen schon dem interessantesten Gebiet seiner Untersuchung, der Poetik. Überaus aufschlußreich für die Psychologie des Dichters, Art und Grad seines Talentes überhaupt, die nun erörterten Stoff- und Motivfragen: „Wie kommt der Dichter zu seinem Stoff?" Entweder aus der Tradition: Kleists Penthesilea, Schillers Demetrius, Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende" werden herangezogen. Oder der Dichter erlebt den Stoff („Der Grüne Heinrich", „Dichtung und Wahrheit"): „Die Fähigkeit des Erlebnisses ist ein Teil der dichterischen Begabung." Daran schließt sich die Frage: wie verhält sich der Dichter zu dem gefundenen, besonders dem historischen Stoff? und wie spielt das Erlebnis, das Persönliche hinein? Die reichste Fundgrube für diese Probleme ist Goethe und immer wieder Goethe. Anders Schiller, der seine Motive mit bedeutenden historischen Situationen, Vorgängen, Konflikten und großen Figuren zu lösen hatte: „Da er die geschichtlichen Geschehnisse nicht bloß als beliebig zu veränderndes Vehikel persönlicher Anschauungen und Erfahrungen wie Goethe behandelte, sondern als ein Stück bedeutsamer Weltgeschichte bis auf einen gewissen Grad intakt lassen mußte und wollte, so kostete ihn die Eintauchung ins Poetische, die Durchsetzung mit gemütlich anziehenden Momenten schwere Mühe, worüber er in seinen Briefen, namentlich an Körner, häufig klagt." Interessant vor allem die Gründe der Abweichung vom Historischen und die Vergleichung von Dichtern, die den gleichen Stoff behandeln, wobei sich Unterschiede zwischen genialer Monumentalmalerei und sorgfältig ausgepinselten kulturhistorischen Szenen ergeben. Noch spricht Frey von der Geschichte der Motive, ihren Nachahmungen, gegenseitigen Befruchtungen, Bedeutungsänderungen und dem Wert von Dichterbekenntnissen über ihre Werke, um dann zum dritten Hauptteil seines Themas überzugehen.

I, 3. Die historisch-biographischen Aufgaben verlangen vor allem die genaue Arbeit des Exegeten, des Literarhistorikers, des Ästheten. Dabei ist der fundamentale Unterschied zwischen der bloß ästhetischen und der literarhistorischen Behandlung des Stoffes hervorzuheben, welche für Gewinnung neuen Materiales, für die Erforschung der Zusammenhänge und Entwicklungen besorgt ist und immer wieder neue Probleme aufstellt: „man könnte natürlich Bände schreiben,

wollte man die tausende und abertausende Themata literarhistorischer Untersuchung verzeichnen."

Eines dieser Probleme ist die Porträtzeichnung. Besonders belangreich sind hier die Ausführungen des hervorragenden Porträtisten Adolf Frey: Die Forderung heißt hier Wahrheit, Fülle, Eigenheit und Feinheit der Auffassung. Es ist wenig Befriedigendes hierin vorhanden. Auch Erich Schmidts „Charakteristiken", mehr skizzenhafte Federzeichnungen, wären mancher Vervollkommnung fähig. Flaubert wies einmal Guy de Maupassant darauf hin, daß auch der gewöhnlichste Mensch irgendeine besondere Seite hat; hervorragende Menschen haben aber in der Regel eine Fülle von besonderen Zügen, die es aus dem Material aufzusuchen und zu verbinden gilt. Solches Material bieten in erster Linie die Briefe. Aber Vorsicht ist geboten: Pose, stilistische und künstlerische Bedürfnisse, Charaktereigenheiten, spezielle Absichten u. dgl. können das Bild der Persönlichkeit färben oder entstellen. (Die Briefe Goethes, der am natürlichsten und unmittelbarsten an Johanna Fahlmer schreibt, Kellers, Mörikes [„oft wie eine Novelle oder ein lyrisches Gedicht"] werden besprochen.) Zu berücksichtigen ist die Verschiedenheit der Zeiten und Kulturen (Epistolographie des Humanismus und des achtzehnten Jahrhunderts! Und gar erst der Gegenwart: man denke sich etwa Goethe und Charlotte v. Stein am Telephon!). Aber auch die geschärfteste Methode kann gegenüber unerbittlichen Verhältnissen versagen. Briefe sollten mit äußerster Sorgfalt und auf das Psychologische mehr ausgebeutet werden: an wie vielem in Goethes Briefen ist z. B. Bielschowsky vorbeigegangen! Sodann ist die Verschiedenheit von Ton, Stil und Tatsächlichkeit je nach den Adressaten in Betracht zu ziehen: wie verschieden schreibt z. B. Schiller an Körner oder an Goethe. Auch bei Lessing, C. F. Meyer z. B. spielt das eine beachtenswerte Rolle. Gerade dem Briefmaterial gegenüber sind subjektives Zurechtmachen und Gewalttaten am Material ein häufiger Fehler und das impressionistische „Wie ich es sehe!" eine Gefahr. C. F. Meyer sagte darüber: „Sie machen eine falsche Zeichnung und schmieren grelle Farben darauf", und Gottfried Keller noch drastischer: „Sie sollen die Tatsachen ordentlich darstellen und das Maul halten!"

Belangreich für den Literarhistoriker ist auch die Frage nach Einheit oder Differenz von Werk und Leben. „Das großartigste und luzideste Beispiel ist hier wohl Schiller. Seinem Wesen, seiner Anschauung, seiner Lebensführung entspricht nicht nur die Wahl der Stoffe, sondern

auch ihre Behandlung, die Führung der Handlung, die Haltung der Charaktere. In dieser Konformität seines œuvre und seines Wesens liegt mit der eigentümliche Zauber, der diese Gestalt umwittert. Eine verwandte Figur ist wohl Dante, eine andere Michel Angelo." Goethes einfache Figuren, Hermann, Wilhelm Meister, Egmont sind Produkte seiner komplizierteren Natur, Produkte seiner Sehnsucht („Alle Kunst erwächst mehr oder weniger aus Sehnsucht" C. F. Meyer). Der Weg zur Erkenntnis des Verhältnisses von Werk und Leben kann ein gegensätzlicher sein: so drang z. B. St. Beuve durch die Biographie in das Werk, während umgekehrt für Taine aus den Werken der Mensch erst erkennbar wurde; das Ideal wäre eine Synthese beider Richtungen. Ein Frageschema würde u. a. enthalten: „Wie waren die Eigenschaften, der psychologische Kompler im Leben, in der Stoffwahl, wie die frühen Schicksale, das Jugendland (Gottfr. Keller, Glattfelden; Carl Spitteler, der Jura), die Nebenbegabungen, die Sprache usw. Zu berücksichtigen ist außerdem für die literarhistorische Darstellung die Proportion des Einzelnen, die Architektur des Ganzen. Und dann das Verhältnis der Dichtkunst einer Epoche zu den Schwesterkünsten. Hier sind seltsame Kreuzungen der Blütezeiten zu beobachten: so fällt im sechzehnten Jahrhundert mit dem Hochstand der bildenden Kunst durchaus nicht ein solcher der Literatur, speziell der Poesie zusammen, „neben einem Holbein, Dürer, Grünewald erscheinen die besten literarischen Erscheinungen wie aus einer ganz andern Zeit"; im achtzehnten Jahrhundert ist es vielfach beinahe umgekehrt, wie divergieren da z. B. Poesie und Architektur, wie gering ist das Interesse vor Goethe und den Romantikern für dieselbe. Und noch eine weitere Aufgabe der historischen Disziplin in der Literaturgeschichte wird die Aufdeckung ihrer Zusammenhänge mit den politischen und kulturellen Zeitströmungen sein; nicht alle Zeiten werden hierfür gleich ergiebig sein, wie z. B. für die erste Blütezeit das Rittertum, für das sechzehnte Jahrhundert die religiöse Bewegung, für das achtzehnte die französische Revolution, wie die Jahre 1813, 1848, wie für unsere Zeit der Sozialismus. Doch: „Die Poesie wird im allgemeinen von politischen Vorgängen nur dann befruchtet, wenn es sich um große ideale Fragen und zu erkämpfende Güter handelt, eigentliche Realpolitik wird für die Dichtung im allgemeinen unfruchtbar bleiben." Immer aber wird die Literatur der Barometer der Seelenzustände einer Epoche sein. Wie charakteristisch ist z. B. die Weltflucht der Romantik: „Die Romantik

war im Grunde der Versuch, neue Stimmungen, neue Seelenschwingungen in die Kunst und zugleich ins Leben einzuführen, wobei das positive und bleibende Ergebnis verhältnismäßig gering blieb, da sie nur in Wenigen wirkliche Kunstwerke herauskristallisierte." Die Neuromantik der Gegenwart verlangt (Spittelers Olympischer Frühling) einen realistischen Einschlag. Tendenzen auf Betrachtung; aber: „von den Tatsachen wird immer größere Wirkung ausgehen als von der Betrachtung."

Freys Ausführungen über die Forderungen, die an den Literarhistoriker zu stellen sind, gipfeln in dem Satz: „Die oberste Forderung der Wissenschaft ist Wahrheit, Wahrheit und noch einmal Wahrheit!" Das ist mit einer subjektiven künstlerischen Organisation und Gestaltung des Stoffes wohl vereinbar; denn eine solche sollte Ziel der literarhistorischen Arbeit bleiben, zum mindesten für die biographische Monographie. Und er weist noch einmal auf das Muster einer solchen hin, auf Hayms Herderbuch.

„Die vorhandenen Poetiken", beginnt er den zweiten Abschnitt seiner Vorlesung, „sind mehr oder weniger nichts anderes als Ausläufer der aus der Humanistenzeit stammenden Bücher, worin man die Regeln der Dichtkunst aus den Alten zu abstrahieren suchte, also Rezepte, begründet auf das Prinzip der Nachahmung." „Wenn auch diese ganze Richtung im Lauf der Jahrhunderte gemildert und hin und wieder ein Versuch der Verinnerlichung und Vertiefung gemacht wurde, so ist doch auch heute noch die Poetik derjenige Zweig der Literaturforschung, der eigentlich nur noch mit dürren Blättern besetzt ist." Alles Vorhergegangene überragt um Haupteslänge Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung". —

In der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 25. April 1888 hatte Adolf Frey die postume Poetik Wilhelm Scherers in einem eingehenden Feuilleton besprochen. Einsicht in das Wesen künstlerischer Produktion und Forderungen an sie hatte er schon vorher in seinen kritischen und editorischen Arbeiten vielfach auszusprechen Gelegenheit gehabt: in dieser Besprechung liegt zuerst eine geschlossene Grundidee dessen vor, was nach Freys Auffassung die Poetik sein sollte. Und er steht mit dieser Idee der Schererschen, allerdings postum und nach einem ersten unvollendeten Kollegentwurf herausgegebenen Poetik vollständig auf eigenen Füßen gegenüber. Freudig erkennt er Absicht und Ziele des Meisters und das Neue derselben an: „... Er stellt sich, wie die neuere

Wissenschaft es allenthalben tut und schon tat, auf rein empirischen und auf genetisch historischen Boden und umgeht die bisherige theoretische, deduktive, systematisierende Art. Er will kurz und gut, wie er mir einst sagte, eine Naturgeschichte des Dichters und der Dichtkunst schreiben." Aber, obwohl Frey den Umfang und die Schwierigkeiten der hierzu nötigen Vorarbeiten, die Scherer selbst nicht mehr bewältigen konnte, nicht verkennt und er dem Geleisteten mit warmer Anerkennung gegenübersteht — eine gewisse Enttäuschung über das endgültig Erreichte kann er nicht unterdrücken, und er legt ohne Zaudern den Finger nicht nur auf „wunde Stellen", sondern auf das in der Individualität Scherers begründete Urübel: Scherers Standpunkt ist der eines Dilettanten, der dichterisches Gefühl ohne dichterisches Vermögen besitzt. Scherer selbst sagt, „seine Arbeit sei mehr eine Methodik der Forschung über Poetik als eine vollständige Ausführung"... „Die erste Hälfte des Buches sieht einer schönen, originellen, wohlbebauten und fruchtbaren Landschaft gleich, die zweite dagegen macht, namentlich gegen das Ende hin, den Eindruck eines dürftig bestellten, stellenweise mageren Ackerfeldes. Besonders das letzte Kapitel über die Dichtungsarten, Komposition, Sprache und Metrik... besteht vorwiegend nur aus wenigen flüchtigen Skizzen"... und Frey hebt einige Anschauungen Scherers besonders hervor, „weil sie uns für den Verfasser einer Poetik, für einen Literarhistoriker, der selbst kein poetisch produktiver Kopf war, charakteristisch zu sein scheinen". Dahin gehört Scherers Verteidigung des Lehrgedichtes ... „solche Geister geben jene Sorte von Poesie nicht gerne preis, wo man mit Geschmack und Bildung etwas erreichen kann und dabei nicht eigentlich schöpferisch sein muß." Dazu gehörte Scherers Überschätzung der Kritik und sein Bestreben, „auch bloß mögliche Hervorbringungen auszuhecken, wie man z. B. durch Kreuzung von Blumen oder Hunden neue Arten erzielt". „Die interessantesten Fragen der Poetik sind diejenigen, welche Scherer im zweiten Kapitel skizziert, die Fragen über die dichterische Arbeit, über die schaffenden Seelenkräfte, Genie und Wahnsinn, Verschiedenheit der Dichter usw. Hier ist durch Eruierung und Gruppierung von Material noch sehr viel zu tun."

Wie das ausgeführte Bild zur Skizze mutet Freys Kolleg über Poetik zu diesen Sätzen an. Siebzehn Jahre liegen dazwischen; wie stark seine Ideen durch die eigene Produktion befruchtet und zur Reife gebracht wurden, läßt sich nur ahnen.

Als er sie vor seinen Hörern zusammenfassend auszusprechen sich anschickte, war er sich vollauf ihrer Neuheit und seines geistigen Eigentumsrechtes bewußt: „Ich mache einen neuen Versuch. Ich bemerke ausdrücklich, daß das Meiste davon mein Eigentum ist und ich mein Recht darauf wahre. Es handelt sich", fügte er bescheiden hinzu, „freilich nur um einen Versuch, eine etwas weit ausgeführte Skizze." Nach einem kurzen Blick auf die nach Scherer entstandenen Poetiken (Elster, Roetteken) und der Feststellung, daß Poetik nie ein Rezeptbuch für Dichter sein kann und zu sein versuchen soll, nimmt Frey das Grundprinzip Scherers auf: „Poetik ist Schilderung des Dichters, seiner Mittel, seiner Stoffe, seiner Technik. Sie soll nicht imperialistisch sein, wie Grammatik auch, sondern deskriptiv; Poetik muß also wesentlich Naturgeschichte sein und Technologie. (Ich bemerke ausdrücklich, daß eine eigentliche Untersuchung, Qualifizierung der Stoffe bis heute fehlt.)... Poetik muß gewonnen werden durch Induktion und Empirie. Notwendig ist vor allem ein möglichst reiches Tatsachenmaterial: 1. aus Auslassungen der Dichter selbst, 2. aus dem Studium ihrer poetischen Technik." Es ist z. B. nachzugehen den vielzerstreuten Äußerungen Lessings (neben seinen großen theoretischen Werken), der ganzen Epistolographie Schillers und Goethes, besonders der beiden unter sich, heranzuziehen eine Reihe ihrer Aufsätze, die Tagebücher Hebbels, die Briefe Kellers und Meyers (Luise v. François), Briefe Mörikes, Fontanes, Grillparzers und noch vieles Ähnliche, z. B. Goethes Gespräche.

Und nun wird das Wesen des dichterischen Vermögens untersucht. 1. Das der künstlerischen Phantasie. Sie ist sehr deutliche Vergegenwärtigung von Vergangenem, Neubildung aus verschiedenem Vergangenen, Ausschmückung und Bereicherung des Gegenwärtigen (Goethe: Fähigkeit der Vergegenwärtigung, G. Keller: Wirklichkeit in größerer Fülle); oder sie ist Weglassung, Vereinfachung, Typisierung: „jede willkürliche Veränderung der Wirklichkeit ist Phantasiebetätigung." Aber falsch wäre es (wie Wilh. Scherer tut), Phantasie mit Gedächtnis zu identifizieren. Das wäre einseitig und übertrieben; die Phantasie knüpft natürlich an Wirkliches, Gesehenes an, aber sie verbindet beim Künstler Erinnerung mit Assoziationen; das bloße Gedächtnis ist nicht schöpferisch[26]). Im Grunde genommen ist Phantasie wohl gesteigertes Vorstellungsvermögen, das auch auf andern als künstlerischen Gebieten wirksam sein kann[27]). Diese Betrachtungen rufen zuletzt der Frage: „Gibt es eine wirkliche Erfindung?" „Die Kombina-

tionen des in den Wirklichkeitsvorstellungen vorhandenen Materials", antwortet Frey, „können so reiche und vielfältige sein, daß der Eindruck des absolut Neuen erweckt wird. Also ist dichterische Phantasie zugleich gesteigerte Kombinationsfähigkeit. Durch willkürliche Kombination neue Fabelwesen zu erfinden, ist verhältnismäßig leicht und bei dem Künstler nur ein Willensakt. Dagegen die eigentliche Erfindung, das Neue besteht in der Vorstellung neuer Handlungen und Situationen. (Schiller: „Was sich nie und nirgend hat begeben, das allein veraltet nie!") Aber hervorragende Motive werden überhaupt wohl nicht erfunden, sondern sie geschehen." So liegt dem Nibelungenlied ein ganzer Komplex historischer und zum Teil aus der Mythologie ins Historische hinübergezogener Motive zugrunde[28]). „... Fast alle unsterblichen Werke zeigen entweder von früheren schon bearbeitete oder aus Geschichte und Überlieferung entnommene Motive. Shakespeare und Molière haben ihre Motive nicht erfunden, Götz, Werther, Egmont, Tasso stammen aus der Geschichte, Werther ja sogar aus der unmittelbaren Gegenwart. Bei diesen Großen liegt die Erfindung in der ungeheuren Individualisierung und Durchdringung des Gegebenen (der Iphigenienstoff ist sogar vor Goethe hervorragend dichterisch behandelt gewesen). Der Grundsatz freilich: „Je älter, um so besser, je jünger, um so schlechter"[29]), ist falsch und aufzugeben. „Wer mit den höchsten Mitteln einen Stoff ergreift, der erledigt ihn; wer ihn zuerst ergreift, braucht nicht die höchsten Mittel": nach Goethe gibt es keinen Faust, nach Schiller keinen Wallenstein mehr usw. Stoff und die dichterische Fabel sind hier für uns nunmehr unlöslich verwachsen[30]).

Stoffe sind also meist erlebt oder überliefert. Das Entscheidende ist, was einer daraus und damit macht. Allein hier spielt nun der ungeheure Unterschied der Zeiten herein. „Gewisse Perioden und Kulturstufen können mit gewissen Stoffen nichts anfangen."[31]) Die Frage der Erfindung wird auch dadurch kompliziert, daß nach Perioden großer Kunstblüte der Gehalt einer Nation und des Einzelnen sozusagen erschöpft erscheint.

Ein weiteres Element von maßgebender Bedeutung für den Dichter ist die Kraft, die man als Temperament bezeichnet[32]). „Temperament bestimmt die Stoffwahl und die Färbung der Stoffe und der Werke", bestimmt die Weltanschauung. „Es ist die Dynamik eines Menschen." Es bedingt die Intensität der Empfindungen, der Vor-

stellungen, der Konzeption. Die stärksten Gegensätze des heiteren und des melancholischen Temperamentes sind in Goethe und Schiller verkörpert: der Idylliker und der Pathetiker, die sich verschieden zum Leben, zur Realität einstellen. Goethe: „Der Dichter hat eine Art Verliebtheit in die realen Dinge der Welt." Schiller: „Ein edler Sinn sucht das Schöne nicht im Leben, er legt es hinein."[33]) Ganz große Geister werden immer darauf ausgehen, die Einseitigkeit aufzuheben, das Fehlende durch Willensakte sich anzueignen: das ewig merkwürdige Beispiel ist Schiller. Aber das ist natürlich nur bis zu einem gewissen Grad möglich: Schiller hat nie ein einfaches Lied zustande gebracht, Goethe war es unmöglich, den Torso des Demetrius zu vollenden.

Eine dritte gewichtige Dichtergabe[34]) ist der angeborene Kunstverstand, der, vielleicht unbewußt, wenn auch nicht sofort die dichterischen Funktionen bis auf das kleinste Detail der Sprache regelt, Phantasie und Empfindung ausbalanciert. Wo er fehlt, beginnt meist der reine Dilettantismus oder ist auch bei hervorragend begabten Dichtern ein dilettantischer Einschlag: typisch hierfür Jean Paul. Ein Teil des regulierenden Kunstverstandes ist der Geschmack, der mit dem eigentlichen schöpferischen Talent nichts zu tun hat, nicht mit Konvention zu verwechseln ist, die der künstlerische Geschmack gerade meidet, aber eine ungeheure, mit den Zeiten wechselnde Kulturmacht darstellt; die meisten literarischen Werke zwischen dem dreizehnten bis siebzehnten Jahrhundert sind für den Modernen ungenießbar, weil sich seit ungefähr 1740 der Geschmack, namentlich durch die Anlehnung an die Antike, gehoben hat. Der Geschmack ist eine prophylaktische Gabe, die auch oft gegenüber dem angeborenen Genie überschätzt wird.

Ein weiteres Erfordernis ist die Fähigkeit sich auszudrücken, die natürlich zum Talent gehört, aber sehr ungleich verliehen ist: so bei Jean Paul, der sich oft kaum deutlich machen kann. Dagegen der Sprachschöpfer Luther, nach ihm Goethe und Schiller (das geflügelte Wort!). Der Sprachsinn schließt ein: 1. Prägnanz (der schlagende Ausdruck), 2. Bildlichkeit, 3. Originalität, die aber verständlich bleiben muß, 4. vollkommene Deutlichkeit. Hier anschließend gibt Frey eine Reihe von Beispielen über die Verteilung dieser Gaben: über angeborenes Erzählertalent, über Dialekteinwirkung, Abweichung von der Umgangssprache, Satzkonstruktion, Wortvorrat, Neubildungen, Gleichnis, Metaphern, das sogenannte schmückende Beiwort, den originellen Einfall usw. Der Wohlklang, der nicht schon im glatten,

sauberen Vers an sich liegt (negatives Beispiel Rückert): „Hier hilft weder Einsicht noch Vorschrift, nur das Ohr. Die Metrik ist für den Poeten nahezu wertlos.“ ... „Und hier eben ereignen sich die wunderbaren Geschenke der Natur, z. B. Mörikes ‚An eine Aolsharfe‘.“ Am ehesten entfaltet solche Zauber das einfache Lied. Interessant auch, welche Versmaße und strophische Formen die einzelnen Dichter bevorzugen und wie darin der Zeitgeschmack sich ausdrückt und sich ändert [35]).

Dann spricht Frey noch speziell über die Qualität der Stoffe. „Wir besitzen die Geschichte einzelner Motive; aber in keiner Poetik wird die Frage aufgeworfen: ‚Was ist ein Motiv, ein Stoff wert?‘ Hier ist der Unterschied des Dichters vom Gelehrten mit Händen zu greifen.“ Es wird zunächst die Tatsache erörtert, daß auch ganz große Dichter sich im Stoff „unglaublich vergreifen können“. Es geschieht hauptsächlich auf epischem und dramatischem Gebiet. Goethe geschah es z. B. mit den Stoffen aus der französischen Revolution; die „Natürliche Tochter“ war überdies ein Mißgriff in der Gattung, denn der Stoff ist ein epischer [36]). Die besten epischen Stoffe stammen aus Geschichte und Sage: „Diejenige Fabel, die größter Ausdehnung und Ausweitung fähig ist, erfährt ausgiebigste Motivierung und zieht eine Menge kleiner Züge oder Motive, auch ursprünglich ihr fremde, in ihren Kreis“, wie das Nibelungenlied. Motive ersten Ranges sind sehr selten (Goethe nur „Hermann und Dorothea“ und „Faust“). Wie sehr schon Schiller eingeengt war in der Wahl, zeigt sich daraus, daß er 1. das gleiche Motiv (die feindlichen Brüder) zweimal behandelte, in den „Räubern“ und der „Braut von Messina“; 2. in der Verlegenheit, aus einer Reihe skizzierter Stoffe den richtigen zu gewinnen; 3. in der Schwierigkeit, in seine historischen Stoffe das psychologische Problem hineinzubringen. Für Heinrich v. Kleist war es geradezu verhängnisvoll, daß er außer der Hermannsschlacht und dem Prinzen von Homburg keinen gegebenen Stoff fand. Der Robert Guiskard blieb unvollendet, weil er hineinlegte, was in tausend andere Stoffe auch hätte hineingelegt werden können.

Die Lyrik bedarf keiner überlieferten Motive; ihre Vorbedingungen sind das Erlebnis, Individualität, Persönlichkeit; wo der Lyriker im Namen oder aus der Situation einer andern Person spricht, nimmt er eigentlich nur eine Maske vor: „Müllerlieder“, „Gedanken eines lebendig Begrabenen“ und dergleichen. In der Lyrik heißt Erfindung die

Fähigkeit des Erlebnisses und die Fähigkeit, dieses Erlebnis poetisch zu verwerten und zu gestalten. Aber der Lyriker erlebt, woran Tausende achtlos vorbeigehen, zu den uralten, ewig gleichen der menschlichen Leidenschaften und Empfindungen unschätzbare und unbegrenzte neue Motive (C. F. Meyer „Nachtgeräusche", „Auf dem Dampfboot", „Requiem"). Der Laie nimmt fast immer ein buchstäbliches äußeres Erlebnis an: Goethe versicherte, seine Gedichte seien alle erlebt, aber keines so erlebt. In den meisten Fällen hat sich das Gedicht aus einem Teil des Erlebnisses heraus entwickelt, oder die ganze Situation ist supponiert. Es handelt sich um die Fähigkeit des inneren Erlebnisses.

Indem Frey zum zweiten Teil seiner Poetik, zu der Technik der einzelnen poetischen Gattungen übergeht, stellt er, anschließend an das zuletzt Erörterte, die Lyrik an die Spitze. Die Darlegungen des hervorragenden Lyrikers sind gerade hier besonders wertvoll und aufschlußreich.

Über Drama und Epik gibt es bekanntlich Handbücher, aus denen auch der Unliterarische sich ein Urteil zu bilden glaubt, indem er z. B. untersucht, ob die Personen eines Dramas richtig auf- und abtreten, ob die Charaktere folgerichtig entwickelt, ob die Peripetie am richtigen Ort eintritt, und dergleichen mehr. Aber keines dieser Bücher spricht von der Technik der Lyrik. Und doch gibt es auch eine solche. (Storm sprach viel über das Problem, Spitteler suchte sich in einer großen Abhandlung über den Reim klar zu werden.) Aber nicht, ob der Reim rein oder unrein, ob die Versfüße in Ordnung, ob keine ungehörigen Apokopen und Synkopen vorhanden, ob Reime selten oder gewöhnlich sind und dergleichen, entscheidet über den Wert eines Gedichtes. Viel wichtiger ist z. B. die Frage, ob die ganze Haltung eine gleichmäßige ist, ob keine matten Stellen oder gar Flicke (wobei durch Streichungen oft merkwürdig zu helfen ist) vorliegen. Vor allem aber, ob das Motiv neu und eigen und ob daraus gemacht ist, was zu machen war[37]). „Es ist eine schöne, reizende und schwere Aufgabe, aus einem Band lyrischer Gedichte den ganzen Dichter nicht nur herauszuwittern, sondern womöglich herauszukonstruieren und zu zeichnen." Und nun stellt Frey eine Serie von vierzig Fragen auf, deren Prüfung ein genaues Bild ergeben könnte, z. B.: „Ist bei diesem Lyriker die Anlage mehr plastisch-malerisch oder mehr gefühlsmäßig musikalisch? Zeichnet er mehr Situationen oder strömt er eher Gefühle aus? Besitzt er die Gabe des reinen einfachen Liedes? Könnte eine oder mehrere seiner Schöpfungen volkstümlich werden? Ist das Volkstümliche bloß infolge einer ge-

wissen Anpassungsfähigkeit angenommen?... Ist er eine einfache naive oder eine pathetisch-rhetorische Natur? Unmittelbar oder reflektiert? Weiß er die Kunstarbeit zu verdecken?... Beschäftigen ihn die großen Fragen oder geht er auf in seinem Leid und Glück?" (Stellung zu Religion, Familie, Patriotismus.)... „Hat er einen Zug zum Visionären oder bewegt er sich bloß in der Wirklichkeit?... Tritt das Persönliche sehr stark und in ausgeprägten Situationen hervor? Wie wirkt die Landschaft? Ist ein Bild vom Landschaftlichen zu gewinnen? Wieviel geht auf literarische Einflüsse zurück? Bestimmen sie die ganze Vorstellungswelt oder nur die Technik? Wie stellt sich der Dichter zur geistigen Mode? Wie ist das Verhältnis von Talent zu Charakter?" und so noch Vieles. Die mundartliche Lyrik ist dem Dilettantismus fast am meisten ausgesetzt, ist sehr oft nur Versifikation von Anekdoten und schlechten Witzen oder Ausfluß falscher Sentimentalität, besonders wo sie nur Umsetzung aus dem Schriftdeutsch in den Dialekt ist. Echte Dialektlyrik ist so ziemlich das schwerste, weil sie außerordentlich enge Grenzen hat.

Der künstlerische Eindruck, den das angeborene Gefühl entscheidet, ist vom Umfang des lyrischen Gedichtes unabhängig: schon ein kleines Gedicht kann eigentlich eine ganze Welt, ein geistiges Porträt, eine Fülle von Aussagen bergen. Weil das angeborene Urteil so selten ist, wird reine, stofflich unbeschwerte Lyrik immer schwer und langsam durchdringen und ein verhältnismäßig kleines Publikum finden[38]).

Für die Epik steht die Stofffrage im Vordergrund schon mit Rücksicht auf die zahlreichen epischen Gattungen: Epos, Romanze und Ballade, Verserzählung, Idyll, komisches Epos, Fabel, Legende, Novelle, Roman. Ballade und Romanze sollten durchaus zur Epik, nicht zur Lyrik gerechnet werden, weil die Natur des Stoffes, nicht die Form des Vortrages ausschlaggebend ist. Die Fundgrube ihrer Stoffe ist fast immer Sage und Geschichte, besonders geschichtliche Sage, also nicht erfunden, sondern gefunden. Oder es liegen wenigstens sagenhafte Vorstellungen zugrunde (z. B. Goethes „Fischer". Um den Wert des Sagenmotivs zu erkennen, vergleiche man damit Schillers „Es lächelt der See" [Tell]. Auch der Erlkönig ist nur Variation eines uralten herrlichen Motivs). Nur in ganz seltenen Fällen kann die Kunstballade oder Kunstromanze es mit dem Volkslied aufnehmen, weil dieses die herrlichen, unvergänglichen, zum Teil uralten Motive voraus hat (Schillers „Hero und Leander" und „Es waren zwei Königskinder").

Gute Balladenstoffe, die nicht bloß irgendeinen historischen Vorgang, sondern ein tieferes Motiv bergen, sind äußerst selten. Für ein wirkliches Epos geeignete Motive, kann man geradezu sagen, gibt es gar nicht mehr. Die Römer besaßen gar keinen, die Italiener bezogen ihren Orlando furioso aus Frankreich, wo die Verschmelzung romanischer und germanischer Elemente eine ganze Reihe epischer Motive hervorgebracht hat. Ebenso ungeheuer selten sind Stoffe für kleine Epen, die Erzählung in Versen, das Idyll. (Goethes Glücksfund mit Hermann und Dorothea; Enoch Arden streift an die bloße Anekdote.) Der gewöhnliche Mißgriff ist, daß man einen Novellenstoff in Verse bringt. Es gibt keinen größeren Novellisten als Gottfried Keller: dennoch eignet sich nicht eine seiner Novellen als Verserzählung, am ehesten „Butz Falätscher", und es ist interessant, daß er den Versuch in Versen mit „Romeo und Julie auf dem Dorfe" aufgab. Verserzählung und Idylle verlangen: 1. ganz einfache, idyllische, womöglich ländliche, aber nicht kulturlose Verhältnisse; 2. eine ungezwungen sich entfaltende, sinnfällige, einfache und menschlich ergreifende, ja über das Alltägliche erhebende Handlung.

Weit häufiger sind Novellenstoffe, obwohl auch hier die Originalität nur eine beschränkte ist: so hat Grillparzer nur ein vollkommenes Motiv, „Der arme Spielmann". Novelle heißt die Neuigkeit, also das Neue, das Frappante. Dieses Frappante erreicht z. B. Gottfried Keller durch geniale Umkehrungen (Beispiele außerdem aus Meyer, Grillparzer, Kleist, Goethe). Es gibt aber auch Novellenstoffe, die ohne jeden Gegensatz und Widerspruch in sich einen kleinen Ausschnitt aus dem Leben herausheben ins Licht der Poesie. (Mörike: Mozarts Reise nach Prag. Unvergleichlich in der wundervollen Darstellung eines kleinen Begebnisses einige der „Sieben Legenden" G. Kellers.) Im allgemeinen werden hervorragende Erzähler ihr Talent schon dadurch dokumentieren, daß sie originelle, prägnante, eindrucksvolle Motive wählen, die nicht nur eine merkwürdige Begebenheit repräsentieren, sondern tiefern Gehaltes fähig sind. (Es werden Kleists Novellen besprochen.) Wenn ein Unterschied zwischen Novelle und Erzählung zu machen ist, so liegt er darin, daß die Novelle ein psychologisches Motiv durchführt, die Erzählung das Gewicht auf die Begebenheit legt.

Von der Novelle unterscheidet sich der Roman durch die umfassendere Darstellung von Zuständen und größeren Zeiträumen. Bleibender als die Großzahl historischer Romane werden die Entwicklungsromane

sein: an den ältesten, den Parzival, lehnt sich stark der Simplizissimus an, der durch diese Anlehnung zu der wertvollen und eigentümlichen Mischung des Realen mit dem Phantastischen gelangte. Wielands nach ungefähr einem Jahrhundert entstandener „Agathon" (der erste bedeutende Roman nach dem Simplizissimus wieder ein Entwicklungsroman!) ist aus dem Interesse der Leser verschwunden, weil „das spezifische Gewicht des Autors ein zu geringes war". (Es werden der psychologische Roman „Werther", die „Entwicklungsromane κατ' ἐξοχήν" „Wilhelm Meister", „Maler Nolten", „Der Grüne Heinrich" und die „Wahlverwandtschaften" besprochen.) In Poetiken und sonst werden häufig Novelle und Roman unter das in gebundener Rede abgefaßte Epos gestellt. Mit Unrecht: „Fabel wird durch gebundene Rede nicht geadelt, und Vollendetes ist in guter Prosa so wertvoll wie im Vers." Aber freilich, Prosa vergeht schneller als der Vers. Aus dem ganzen siebzehnten Jahrhundert ist in der Weltliteratur nur der „Don Quichotte" geblieben, aus dem vierzehnten der „Decamerone", dieser allerdings nicht nur wegen künstlerischer Qualitäten, sondern als unschätzbares Reservoir alten epischen Gutes. Das Komplizierte des modernen Lebens drängt in der epischen Darstellung zur Prosa und erlaubt den Vers nur noch in der Satire. Es war schon ein Mißgriff Goethes, die fast aus der unmittelbaren Gegenwart geschöpfte „Natürliche Tochter" in Versen zu schreiben. (Beispiele aus dem Altertum.)

Einwandfreie Charakterzeichnung und Führung der Handlung, kunstvolle Komposition, Spannung machen nicht allein den eigentlichen Wert eines Romanes aus: Poesie und Individualität! (Spielhagen, der „Ekkehard", Freytag, Der Grüne Heinrich).

Weiteres zur epischen Technik: verschlungene oder geradlinig verlaufende Handlung. Die homerischen Epen, besonders die Odyssee, zeigen die erstere, die mittelalterlichen Epen, sowohl Nibelungenlied und Gudrun als die „Kunstepen" Parzival, Tristan und Isolt die zweite Technik. Der Grüne Heinrich ist in der Umarbeitung von der ersten zur zweiten übergegangen. Andere Moderne (Spielhagen) suchen die Spannung, indem sie die einfache Erzählung an irgendeinem Punkt sistieren, um an irgendeinem andern mit andern Figuren und Begebnissen fortzufahren. Die Episoden. Beispiele: Im Nibelungenlied ist die Episode im allgemeinen vorzüglich hineingearbeitet; bezüglich der sehr breiten Gaweinepisode im Parzival ist es fraglich, ob sie der Kontrastierung oder nur des allgemein interessanten Motivs wegen

aus der Überlieferung übernommen wurde: „jedenfalls ist es ein Fehler, daß der Held lange Zeit so gut wie völlig beiseite geschoben und unsichtbar bleibt" (Gegenbeispiel in „Hermann und Dorothea"). Goethe ist sonst geneigt, den geschlossenen epischen Komplex durch Einlagen zu sprengen („Bekenntnisse einer schönen Seele", „Aus Ottiliens Tagebuch"). Im Grünen Heinrich betonen zwei Episoden gewisse entscheidende Schicksale und Charakterseiten des Helden: das arme Meretlein die an ihm begangenen pädagogischen Mißgriffe, die Zwiehanepisode das verhängnisvolle unentschiedene Zaudern, ähnlich wie Goethe im Weislingen, Egmont, Tasso und wohl auch Orest gewisse Seiten seines Wesens isoliert und verstärkt darstellt. Reflexionen: Goethes Neigung, sich an entscheidenden Punkten damit einzufinden, der Neigung seines Jahrhunderts, tritt mit voller Schärfe der völlig auf pure Darstellung gerichtete Heinr. v. Kleist entgegen. (Ähnlich Keller gegenüber Meyer.) Kontrast- und Parallelfiguren: große Künstler haben die Fähigkeit hiefür von Anfang an mit Sicherheit und aus innerstem Bedürfnis (Mörike: Nolten und Larkens, Keller, Goethe, Meyer). In Epik und Dramatik ist von einschneidender Bedeutung das Verhalten des Dichters zum historischen Stoff. Abgesehen davon, daß hier dem Dichter völlige Freiheit prinzipiell zugestanden sein soll, ist der besondere Fall zu bedenken, in welchem der dichterische Held gegenüber dem historischen verkleinert erscheint. Daher Schillers Tadel in der Egmontrezension gegen Goethe. „Übrigens ist der nämliche Schiller schon vorher im Fiesko und nachher immer mit der Geschichte ganz rücksichtslos umgesprungen und klagte fortwährend über die unausrottbare Trockenheit der historischen Stoffe." Allen Einwürfen gegenüber, was aus dem Jenatschstoff anders zu machen gewesen wäre oder wie hier die Geschichte erleichternd entgegengekommen sei, durfte Meyer antworten: „Allerdings ein Stoff zum Beneiden, aber fast Alles an dem Werk ist Façon."

Aus diesen hier meist nur angedeuteten Erörterungen ergab sich dem Vortragenden mit Leichtigkeit der Übergang zum Drama. Erstklassige dramatische Stoffe sind ebenfalls höchst selten, daher der häufige Versuch, alte Probleme zu modernisieren resp. neu aufzunehmen (Lessing: Medea und Virginia; Schiller: Die feindlichen Brüder; Goethe: Iphigenie; Grillparzer: Medea; Kleist: Amphitryon usw.). Erfordernisse eines guten dramatischen Stoffes sind vor allem die Möglichkeit der plastischen Darstellung, der Verdeutlichung

der Geschehnisse durch Handlung (Vollblutdramatiker, die Ideen und Tatsachen durch *Gestalten* verkörpern, das Gespenst in Hamlet, in der Ahnfrau, Schillers „Schwarzer Ritter" usf.), sodann absolute Klarheit und Sichtbarmachung bei wichtigen Dingen (z. B. die Bedeutung der kaum wahrnehmbaren Ringe ist in Emilia Galotti, im Nathan, in der Minna von Barnhelm, im Gyges allein von der Bühne aus nicht klar genug). Schiller hat den ungeheuren Vorzug der absoluten Deutlichkeit. Ein Stoff kann *wirksam* ohne im strengen Sinne dramatisch sein. (Fast alle Stoffe Gerhart Hauptmanns. Im Tell wird das Undramatische des Stoffes ausgeglichen durch 1. die große oder hohe Kunst, 2. die große Persönlichkeit. Beides, bei Schiller so stark vorhanden, fehlt Hauptmann, Florian Geyer.) „Bloß realistische Kunst versagt in der Tragödie großen Stils." „Je weniger der Autor selber ist und zu sagen hat, desto bequemer liegt ihm oft der Realismus." „Der ideale Pathetiker Schiller hat mit heißem Bemühen den großen Stil mit Realismus zu verbinden gesucht; Hauptmann nimmt Anläufe zum großen Stil, gelangt aber nur zum Märchen. Realismus ist bis auf einen gewissen Grad erlernbar, die Größe der Persönlichkeit muß angeboren sein."

Ein weiteres Erfordernis des Dramas ist *entschiedener psychologischer Gehalt*. Das ist natürlich seltener als bloße Darstellbarkeit, aber nur damit wird allgemein und immer Gültiges geschaffen (Shakespeares, Schillers und Goethes Motive werden daraufhin erörtert). Meyer sagte einmal zu Frey: „Jede Person ist dramatisch, die eine Aufgabe unternimmt, welche wert ist, daß man dafür zugrunde geht"; das ist diskutierbar, aber durchleuchtend das Postulat der Größe, wenigstens für das Drama, nicht für das Lustspiel.

Alt und von größter Wichtigkeit ist die Frage nach *Schuld und Sühne*, also nach Gerechtigkeit. Beides haben von den Griechen an große Dramatiker immer gesucht und oft unter Schwierigkeiten hineingelegt (Jungfrau von Orleans, Egmont). Aber es gibt ergreifende Stoffe, die nicht unter diese Forderung gestellt werden dürfen (Antigone). Anders, wenn im modernen sozialen Tendenzstück der Akzent vom Psychologischen auf das soziale Milieu gelegt, der Mensch als unfreies Produkt der Verhältnisse gefaßt ist: das schließt hohe tragische Kunst aus.

Das im Begriff der Handlung naturgemäß Gegebene ist, daß sie sich vor uns entwickelt. Es gibt aber Stoffe und Stücke, die man

nicht Entwicklungsstücke, sondern Aufwicklungsstücke nennen möchte, wo nämlich die ganze Technik darauf ausgeht, ein Verborgenes allmählich zu offenbaren und als entscheidende Macht einzuführen. Das größte und älteste Beispiel Sophokles' „König Ödipus". Hier liegt die Nachwirkung des frühern, noch verborgenen Schrecklichen vollkommen in der Natur des Stoffes. (Einwirkung auf die Braut von Messina, Änderungen Schillers an dem Motiv und daraus hervorgehende Schwierigkeiten.) Einwandfrei in der Technik ist Ibsens „Rosmersholm". Aber ein grundlegender Unterschied zwischen der klassischen Schicksalstragödie und Ibsen besteht darin, daß dort die Schuld unbewußt begangen wird, während es sich hier nicht um tragisches Verhängnis, sondern um erwachende Gewissensbisse wegen eines bewußt begangenen Verbrechens handelt. „Wenn nun das psychologische Motiv eines Stückes darin besteht, daß der Held jahrelang seine ganze Kraft darauf richten mußte, sein Vergehen zu verheimlichen und dieses Vergehen seine Gegenwart und Zukunft lähmt, so tritt an Stelle der dramatischen Entwicklung ein toter Punkt, an dem der Fortgang des dramatischen Prozesses scheitert. Die Aufrollung des Vergangenen von der Gegenwart aus erfordert technische Kunst und spannt, ist aber im Grunde ein Virtuosenstück und eigentlich epischer Natur" (Meyers Richterin). Technisch gesprochen: es wird als komplettes Motiv eines Stückes eine außerordentlich verlangsamte Exposition gegeben. Eine Nervenspannung wird erzielt, wie wenn wir einen scheinbar fest ruhenden Felsblock unaufhaltsam zu Tal rollen sehen oder wie wenn ein Kriminalprozeß ungeahnte Schrecklichkeiten enthüllt. Der Vorhang wird in einem furchtbaren Moment auseinandergerissen, und in Magnesiumbeleuchtung werden Greuel und Ende in einem Augenblick sichtbar. Das ist aber keine künstlerische Wirkung, und keiner unserer großen Dramatiker hat diese Art von Schicksalstragödie behandelt.

Noch seltener als wirklich tragische sind richtige Lustspielstoffe. Für Deutschland, das hervorragende Humoristen hat, steht immer noch „Minna von Barnhelm" an der Spitze. Ich spreche nicht von Abarten, wie Posse, Humoreske usw. Lustspiele veralten sehr schnell, wenn sie kein gutes psychologisches Motiv haben. Das hat Molière, der immer noch der Klassiker des Lustspiels ist.

„Ich muß noch eine Reihe spezieller Fragen der dramatischen Technik unbesprochen lassen", schließt Frey diese Vorlesung, „und kann nur noch die Frage nach Prosa oder Vers streifen: das Drama großen

Stils wird unter Umständen die Prosa vertragen, aber wesentlich den Vers verlangen. Je näher der Gegenwart, desto gefährlicher wird dieser und verbietet sich in ganz modernem Stoff wohl von selbst. Freilich, so wenig wie in der Epik wird im Drama Banalität durch den Vers geadelt; der Vers hebt und begünstigt das Große und Vornehme, deckt aber auch das Schwache und Mittelmäßige auf." Welche Versform? Der Blankvers ist wohl das Gegebene, und alles Andere Experimente ohne Tragweite. Die Mischung von Vers und Prosa hat mehr theoretisch als praktisch etwas Stoßendes. Denn die derben realistischen Gegenwartsschilderungen und komischen Szenen (Shakespeare) vertragen den Vers nicht. Sobald der ernste, getragene Ton einsetzt, stellt sich bei Shakespeare auch der Vers wieder ein; anders in Goethes Egmont, wo ganze Prosapartien ernsten Inhalts jambischen Rhythmus haben.

Damit bricht das Kollegheft über Poetik ab. Es braucht nicht wiederholt zu werden, daß Frey nicht mehr als „einen Versuch", eine Skizze, abgerissene Gedanken zu dem Thema darin sah. Vieles davon ist heute, besonders unter seinen Schülern, selbstverständlich, manches vielleicht auch „unzeitgemäß" geworden. Aber es ist der Lauf der Welt, daß nach Kolumbus Jeder das Ei auf die Spitze stellen kann.

* *
*

Jakob Burckhardt hat einmal über seine akademische Tätigkeit geschrieben: „Was mich tröstet, ist die Gewißheit, daß ich allgemach eine schöne Portion unabhängiger Wahrnehmungen... aus den Quellen gewonnen habe und daß ich weit das Meiste, was ich zu geben habe, als mein Eigenes werde geben können. Wenn ich diesen Hochmut nicht hätte, so könnte ich überhaupt nichts anderes mehr tun, als dem Katheder Valet zu sagen."[39]) Das war, wessen sich auch Adolf Frey getrösten konnte: es war, so unentbehrlich auch das war, nicht das Buchwissen, was seine Kollegien für ihn selbst und für verstehende Hörer so wertvoll machte, es war Selbstgefundenes, Selbstgedachtes und betraf sein Eigenstes. Nicht umsonst mochte er auch schriftstellerisch nicht leicht an die Hand nehmen, was ein Anderer ebensogut tun konnte.

Es lag gleichermaßen an seiner Gewissenhaftigkeit als an einem künstlerischen Bedürfnis, daß er die Vorlesungen eines Semesters zu einem abgeschlossenen Ganzen zu bringen strebte und sein Auditorium

nicht mit etwas Fragmentarischem entlassen wollte. Er richtete vor allem seine Einleitungen danach ein, gab von der Fachliteratur nur das wirklich Wertvolle und noch zu Recht Bestehende und opferte den Schein unbegrenzter Belesenheit mit unbeschwertem Herzen dem wirklichen Interesse und Nutzen des Studenten. Das geriet ihm, wie seine Bibliothek mit den Einträgen in seine Bücher beweist, um so leichter, als er die Fachveröffentlichungen mit seinem raschen Blick für das Wesentliche stets verfolgte und seine Hefte mit augenblicklichen Nachträgen in Fluktuation erhielt. Diese Hefte boten für den mit seiner Art Unbekannten einen seltsamen Anblick. Das Niedergeschriebene bestand fast immer aus unvollendeten, sozusagen nur in den Grundpfeilern festgehaltenen Satzstücken. Die Formulierung blieb dem Moment überlassen, was in Stunden körperlicher Ermüdung anstrengende Konzentration verlangte, den Vortragenden aber vor dem behütete, was er durchaus vermeiden wollte, vor jenem professoralen Buchstil im Vortrag, der dem Studenten rasche Aufnahme und Niederschrift so sehr erschwert. Daher freuten sich seine Hörer stets der Leichtigkeit, mit der seinen einfachen, schlagenden Sätzen zu folgen war[40]). Viel, sehr viel zur Sache, Beispiele, Erörterungen, Einfälle, Erwägungen von Aktuellem hat er überhaupt in seinen Blättern nicht aufgezeichnet oder höchstens mit einem Wort angedeutet. Auch hierin war dem Moment Spielraum gegönnt. Merkwürdig war sein Verfahren bei der Vorbereitung: indem er sein Kollegmanuskript überblickte, fuhr er mit dickem Federdruck den Anfangs-, oft auch den Endbuchstaben markanter Worte nach und schuf so seinem kurzsichtigen Auge ein Gehege massig vorspringender Worte, das sich bei jeder Wiederholung der gleichen Vorlesung noch verstärkte; so wurde das Schriftbild immer eindrucksamer, entfernte sich jedoch immer mehr von jedem kalligraphischen Ideal.

Wie er sich seinen Zuhörern auf dem Katheder darstellte, hat sein Schüler und Freund Fritz Enderlin eindrucksvoll festgehalten[41]): „Auf dem Katheder erschien ein Mann mittlerer Größe von graumelierten, kurz geschorenen Haaren und fast weißem Schnurrbart, den er wie ein Oberst kurz geschnitten und aufwärts gebürstet trug. Die kräftigen Züge des gebräunten Antlitzes waren tiefgeschwungen, männlich herb; die graue Mücke auf dem Kinn dagegen milderte die strenge Eigenart des Gesichtes und verriet leise Schalkheit und Humor. An der Stirne fielen mir die starken, hochgezogenen und

gewölbten Augenbrauen auf, darunter die bebrillten, lichtbraunen Augen, die trotz der Kurzsichtigkeit von Geist und Leben blitzten. Ganz ungewöhnlich und gar nicht professorenhaft, jedenfalls ausgeprägt persönlich, waren seine Bewegungen. Das ganze Podium beanspruchend, ging er während des Vortrags auf und nieder... Zuweilen hielt er den Schritt an, als ob er sich besänne, ergriff dann auch wohl seinen Stuhl und rückte ihn an einen andern Ort; dies alles, während er sprach, nur selten in sein Kollegienheft blickend, das Auge bald frei auf dem Zuhörer ruhend, bald irgendeinen Gegenstand fixierend. Das feinste Mienenspiel pointierte seine wohl abgewogenen Worte, so daß ihn sprechen sehen und hören ein gleicher Genuß war... Er redete wie einer, der Gewalt hat, und nicht wie ein Schriftgelehrter. Rund und deutlich erstanden unter seinen Worten Zeiten und Personen, und mit selbstverständlicher Sicherheit fällte und begründete er sein Urteil... Wie ein Wohlklang aber tönte für den Rest des Tages in mir nach die Sprache. Die Formulierung des Kleinsten und Einzelsten schien mir von einer Eindrücklichkeit und Schönheit, wie ich sie noch nie in wissenschaftlicher Prosa erlebt."

Selbstverständlich, daß die Fragen der Methodik vorwiegend dem literarhistorischen Seminar, die der Poetik den „Kritischen Übungen an Gedichten" zufielen, womit er das Seminar ergänzte und erweiterte. Sorgfältig wählte er die Themata für Erörterung und schriftliche Arbeit, allerdings oft eingeengt durch die beschränkten Bestände der deutschen Seminarbibliothek, die durch eigene Anschaffungen zu ergänzen er den Studenten nicht zumuten durfte[42]). Über sein Verhalten in der Kritik berichtet eine Teilnehmerin[43]): „Frey war in der Beurteilung der Seminararbeiten seiner Schüler milde. Was er verlangte, war ein ernstes Vertiefen in den Stoff und ein genaues, fleißiges Verarbeiten des Materiales. Daneben bewertete er diese Arbeiten als das, was sie waren... Versuche von Werdenden." Einen verzweifelten Fall eines großmäuligen und ganz schlecht vorbereiteten Referenten erledigte er nach der gleichen Berichterstatterin folgendermaßen: „Meine Damen und Herren, sollten Sie gestern (Sonntag) den ganzen Tag gesumpft haben, so haben Sie dafür heute morgen zwei Stunden im Purgatorium gesessen!' Nahm den Hut und verließ das Zimmer."

„Wäre es wenig," fragt einer derer, die er in seinen kritischen Übungen an die Quellen der Kunst geführt hat[44]), „wenn ein Schüler Adolf Freys die Summe zöge und behauptete, er habe bei seinem

Lehrer erfahren, was eigentlich ein Gedicht sei?... Als ein Künstler hat er die Schüler gelehrt, das Dichterische leidenschaftlicher zu lieben als das Historische. Als ein Künstler hat er sie zur Ehrerbietung vor dem Wort erzogen, das die Zeichen der Gnade trägt... Ein Meister, der den schweren Stein von tiefen Brunnen zu wälzen strebt. Niemals mit Tafeln prahlt, als hätte er sie — Fontanisch geredet — recte vom Sinai geholt. Ein Lehrer, der dennoch keine ‚Schule' machen will, der jedem Jünger die Freiheit des Weges läßt."... Der Schüler hat bei ihm gelernt, „daß Kunst erkennen eine Angelegenheit eigener Reife ist".

Liebe zur Kunst, Ehrfurcht vor der Kunst, Reife, sie aufzunehmen und zu genießen, das war das größte Gut, das Adolf Frey dem geben wollte,

„dem sein Stern beschert,
Daß er den Sinn nach ewigen Dingen kehrt".

III

Das Zürcher Festspiel

Motto: Lasset ab, das Künft'ge zu erlauschen!
Schicksalsströme brechen vor und rauschen
Ungedämmt durch das Gefild der Welt.
Seid bereit für gut und böse Stunde!
Auf dem angeerbten Grunde
Ist's der Tapfre nur, der sich erhält!
(Aus „Huldigung". Zürch. Festsp. S. 190.)

Das Gedächtnis des Eintrittes Zürichs in den Schweizer Bund (1. Mai 1351) im Jahre 1901 (nach 550 Jahren) festlich zu gestalten, wurde die Aufgabe des Sechseläuten-Zentralkomitees, dem für gewöhnlich das Arrangement der alljährlichen Zürcher Frühlingsfeier, des Sechseläutens, obliegt. Bald erstand aus dem Plan eines großen historischen Festzuges ein anderes Vorhaben: „Verehrter Herr Collega", wandte sich ein Kommissionsmitglied, der Historiker Wilh. Oechsli, an Frey, „da Sie in den beiden letzten Sitzungen des Festspielkomitees nicht anwesend waren, teile ich Ihnen mit, daß beschlossen wurde: 1. von einer weiteren Konkurrenz abzusehen und eine dichterisch anerkannte Persönlichkeit in Frage zu setzen, ob sie uns ein Festspiel schreiben wolle, 2. zum Gegenstand das neunzehnte Jahrhundert bzw. 1798 bis

zur Gegenwart zu wählen. Sie erraten schon, wo ich hinaus will. Ich habe in der Tat den offiziellen Auftrag erhalten, Sie zu bitten, die Aufgabe zu übernehmen." Frey sagte zu: Wochen schwieriger Vorverhandlungen, erwogene und wieder verworfene Pläne, Komiteevorschläge u. dgl. folgten[45]). Neben der Arbeit für das Kolleg und den Korrekturen der Meyerbiographie. „Eine solche Springflut", schrieb Frey (26. XI. 1899) an Fr. v. Albertini, „wie seit meinem Abstieg von Pradaschier habe ich noch nie erlebt... Die Zeit flieht rasend vorbei, ich komme nur zum Nötigsten... Nun bin ich bald siebenviertel Jahre hier und war noch nie im Landesmuseum, außer einmal, um Hodlers Freskenentwurf anzusehen", und am 17. III. 1900 erklärte er sich „briefbankerott"... „Seit ich aufhören konnte, Kollegienhefte anzufertigen, muß ich mich beinahe Tag und Nacht mit etwas anderem umtreiben: 1901 im Sommer soll hier ein großes Festspiel abgelassen werden: Generaldirektion Oberst Wille, Text moi und Musik Hegar[46]). Die Sache hat sich erst kürzlich definitiv entschieden, ich sollte aber den Text schon im Laufe des Sommers abliefern. Nun sind aber die Verhältnisse der Stoffe, das heißt der Motive, die aus der Zürcher Geschichte zu nehmen sind, weit ungünstiger als die Bündnergeschichten[47]); infolgedessen muß der Dichter weit mehr an die Sache tun. Kurz, es treibt mich um wie einen armen Geist; ich denke und drücke immer noch an den Motiven herum. Mit Versmachen habe ich noch gar nicht angefangen; es wird sich überhaupt fragen, ob ich diese Qualität, das heißt die Fähigkeit des Verseschmiedens nicht verloren habe über dem ewigen Dozieren und was dazu gehört." Aber bald trat die schöpferische Freude in ihr Recht. Ein kurzer Pfingstaufenthalt in Weesen förderte die Arbeit. „Gestern", berichtete er am 2. Juni 1900 der Frau, „habe ich ganz sanft zu arbeiten angefangen, aber ‚es harzet, Herr Pfarrer!'"[48]) Ende Juni war er mitten in der Arbeit (26. VI. 1900 an Lauë): „... Es lag allerlei auf mir, unter anderm hatte ich verschiedene Versberglein aufgerichtet für mein Festspiel. Aber da ich fertig war, konnte ich nicht sagen wie der Herr, da er seine fertigen Berge ansah: ‚Siehe, es war gut!' Sondern es war nicht gut und mußte wieder umgeorgelt werden!" Die Ferienmonate August und bis gegen Ende September brachte Frey, um ungestört arbeiten zu können, in dem aargauischen Kurort Brestenberg zu, wo er auf ärztlichen Rat sich einer milden Wasserbehandlung unterzog und in der idyllischen Gegend, die ihm von seinen Scheffelstudien her vertraut war, dem

Radsport frönte. Im September wimmelte der Badeort und die ganze Gegend von manövrierendem Militär, wobei er manchen seiner früheren Schüler unter dem Käppi antraf und sein soldatenfreudiges Herz an dem kriegerischen Anblick erquickte. Dabei ging es mit den Festspielen vorwärts. Am 13. September hatte er das umfangreichste Stück „Die Frauen und Jungfrauen bei der Belagerung Zürichs" umgearbeitet. „Es freut mich sehr," schrieb er unter diesem Datum der Frau, „daß Dir die umgeorgelte Wilbirgis (Name der Heldin) gefällt. Jetzt überlege ich mir das literarische Zürich (Geßner). Ich trenne mich schwer von der mit ihren Herbstfarben immer schöner und infolge der Weggänge (von Gästen und Militär) immer größer werdenden Einsamkeit." So verlängerte er den Aufenthalt. Am 20. stand der „Bundesschwur" auf dem Papier: „Es war keine kleine Arbeit, dünkte mich; die ca. 120 Verse mußten halt gemacht werden." Neue Motive waren dazugekommen. Mitte Oktober konnte er, noch vor Semesterbeginn, abschließen. „Ich bin in einem Strudel von Geschäften und Angelegenheiten und Ungelegenheiten wegen des Festspiels, und morgen fangen die Vorlesungen wieder an... Der Abschluß des Festspiels hat mich doch sehr angestrengt" (an Fr. v. Alb. 17. X. 1900). „Seit ich aus den Ferien zurück bin, hat alle Ruhe und Sammlung aufgehört. Das Festspiel spukt an allen Ecken und Enden. Es ist zwar abgeliefert, angenommen und auch im Druck; aber es gibt immer wieder Sitzungen" (an dieselbe 6. XI. 1900). „Vom Festspiel" (28. X. 1900 an Oskar Miller) „ist jetzt der erste Bogen gesetzt. Der eigentliche Druck hat noch nicht begonnen. Vorläufig habe ich wieder Ärger damit: es wird... die Umarbeitung eines Stückes verlangt — nicht mit Unrecht. Aber die Übelstände liegen im Stoff. Da hilft alles nichts... Schreiben Sie nie ein Festspiel! Übrigens ist als Festplatz jetzt — und gewiß mit Recht — einstimmig gewählt worden die Wiese unterhalb des Albisgütli[49]). Die erste Aufführung soll am 18. Juni stattfinden... Jetzt dreht sich's um die Frage, ob Milan Oberregisseur[50]) wird. Ich denke: ja! Kempter komponiert fleißig und hat Freude an den Texten. Übrigens sind im großen und ganzen auch die Obermuftis zufrieden." Aber schon schattete das Unheil, das Freys dramatische Werke verfolgte, auch über dieser Schöpfung. Die üblen finanziellen Verhältnisse in der Stadt weckten Bedenken gegen die einen großen und kostspieligen Apparat erfordernde Aufführung des einstimmig angenommenen Festspiels. „... entre nous," schrieb Frey schon am 6. November 1900 nach Ragaz, „es ist

noch gar nicht sicher, ob es nächstes Frühjahr aufgeführt wird. Die Finanzierung macht den Herren Schwierigkeiten. Man spürt die Krache und was damit zusammenhängt." Am 16. November wurde in der Kommission noch die Aufführung wenigstens der Hälfte der Szenen erwogen... „Über das Festspiel" (30. XI. 1900 an Miller) „ist alles still... Aber die Aufführung wird immer unwahrscheinlicher, weil die benötigten Steine nicht zusammengewälzt werden können und ein Defizit von 70 000 in Sicht steht." Mit Jahresende war der Verzicht entschieden. „Ganz am Rande der Ferien" (Weihnachtsferien), „die mir, ohne daß ich eigentlich Ruhe und Erholung gehabt hätte, unter den Händen zerrinnen, ich weiß nicht wie, komme ich endlich dazu, Ihnen zu schreiben... Kollegia, eine Unmenge von Sitzungen, auch wegen des Festspiels, Korrekturen und schließlich ein Vortrag, den ich im Dezember über Hans Thoma hielt, und noch eine Erkältung mit ihren Folgen — das kam alles zusammen... Das Öde an der ganzen Geschichte war und ist nun, daß das Festspiel 1901 gar nicht aufgeführt wird; die finanzielle Krisis in Zürich ist derart und hat so viele Tausende berührt, daß von einer Aufführung abgesehen wurde; auch die Rücksicht auf Schaffhausen und Basel hat mitgewirkt. Die Frage ist nun bloß die, ob eine Aufführung 1902 zustande kommt; ich glaube nicht recht daran und andere auch nicht... Nach langen Schwankungen wurde dieser Beschluß kurz vor Weihnacht gefaßt. Auch der Druck wurde verspätet... Natürlich spüre ich auch die strenge Arbeit, die ich nun drei Jahre ununterbrochen getan habe."

Unterdessen war die Prachtausgabe des Werkes in Angriff genommen worden: noch am Weihnachtsabend, „kurz vor Inbrandsetzung des Baumes", wie Frey an Miller schrieb, kamen die ersten Exemplare in die Wohnung des Dichters in einer Ausstattung, die wohl geeignet war, ihm Freude zu machen. Auch einzelne der Lyrika hatten schon ihren Komponisten gefunden, so, außer dem, was Kempter geschaffen hatte, das „Wildrosenlied" durch Fritz Niggli.

Schon bei Gelegenheit der Bundesfestspiele 1891 hatte C. F. Meyer darauf hingewiesen, wie wenige für die dramatische Bearbeitung geeignete Stoffe die Schweizergeschichte überhaupt biete, und aus der Zürcher Geschichte den „ewigen Hans Waldmann" abgelehnt. Auch der Historiker Öchsli kam nun zu dem Urteil, daß ein „rechter packender Moment" in den geschichtlichen Ereignissen Zürichs fehle. Es war und blieb unmöglich, auf historischem Boden und mit der historischen

Treue, die der Anlaß verlangte, ein einheitliches großes Drama zu schaffen. So war der Dichter wieder auf eine Folge von Einzelszenen angewiesen. Er griff aus der politischen und Kulturgeschichte der Stadt das für den Festspielzweck Geeignetste und Markanteste heraus, dem chronologischen Gang nach Möglichkeit folgend und auf wechselnde szenische Wirkung bedacht. Es war: 1. Die Gründung der Fraumünsterabtei durch Ludwig den Deutschen 853; 2. Die Frauen und Jungfrauen bei der Belagerung Zürichs durch Herzog Albrecht 1292; 3. Der Zürcher Bund 1351; 4. Die Weinbeute der Böcke[51]) 1444; 5. Die Ankunft der Zürcher im Lager vor Murten 1476; 6. Zwingli beim Aufbruch nach Kappel 1531; 7. Die Ankunft der Locarner in Zürich 12. Mai 1555; 8. Bei Salomon Geßner 1787; 9. Die fränkische Invasion 1798; 10. Die Huldigung (Gegenwart). Es war wiederum, wie bei den Bundesfestspielen, ein Marschieren mit gebundener Marschroute, von allen möglichen Rücksichten gehemmt, die von den rein dichterischen Zwecken ablagen. Überdies berührten sich vier der unabweislichen Motive stofflich einigermaßen mit solchen der Bundesfestspiele: es waren „Der Zürcher Bund", die „Ankunft der Zürcher bei Murten", „Die fränkische Invasion" und die „Huldigung". Nur eine Erfindungskraft wie die Freys konnte hier Wiederholungen vermeiden und den verwandten Vorgängen ein völlig neues Gesicht verleihen. Für den Zürcher Bund geschah dies durch die nur lokale Haltung: der Dichter ließ den Schwur durch jede einzelne der dreizehn Zünfte leisten; er verzichtete auf die Auseinanderlegung der historischen Situation, obwohl er damit ein Element der dramatischen Spannung verlor, die er in dem „Bundesschwur" der Bundesfestspiele aus der bedrängten Lage der Innerschweizer so stark herauszutreiben vermocht hatte. Durch die drohende Analogie mit diesem sah er sich gezwungen, auch auf die feierliche Verlesung der fingierten oder historischen Urkunde zu verzichten. So setzte sich die Szene aus der Rede des Bürgermeisters Brun und den Schwursprüchen der Zünfter zusammen. Aber sie bot in dem Aufzug der Zünfte und der Schwurhandlung eine reiche Ausgestaltung für Auge und Ohr und in den prägnanten, aus den Zunftzeichen und der Situation sinnvoll gewonnenen Sprüchen, in denen der Sprachgebrauch der Vergangenheit sich dem gehobenen Vorgang anzupassen hatte, bewegte Variationen des einen Grundgedankens. Sprachkunst betätigte sich überdies in der Rede Bruns und dem eindrucksvollen symbolischen Schmiedelied am Schluß.

Die dramatische Begabung Freys erwies sich am stärksten in den beiden Stücken: „Die Frauen und Jungfrauen bei der Belagerung Zürichs" und „Die Ankunft der Zürcher vor Murten". Beiden ist das Thema „kriegerische Not und Eidgenossentreue" gemeinsam, das in ungezählten Variationen ruhmvoll die Schweizergeschichte färbt. Beide Stücke erlaubten dramatische Spannung, das erste überdies eine besonders wechselvolle, bühnenwirksame Handlung: die Zürcher haben einen unbedachten Zug gegen das benachbarte, etwas von oben herab eingeschätzte „Winterthurli" unternommen. Aber diesem kommen unversehens die Österreicher zu Hilfe und bedrohen Zürich selbst. Die Lage der Stadt scheint hoffnungslos, da die Ländler (Leute der Urkantone), die schwurgetreu in ihrem Mauerring liegen, den Abzug zum Schutz der eigenen Heimat beschließen. Schon stürzen die wenigen dem Tod entronnenen Flüchtigen des Auszugs herein, und von der Ringmauer erblickt man die den Zürichberg herabziehenden Österreicher: da ruft die tapfere Enkelin des greisen Rüdiger von Maneß, Wilbirgis, die Frauen und Jungfrauen unter Panzer und Banner, besetzt mit ihnen, eine ansehnliche Streiterschar vortäuschend, die Wälle und wagt mit einem kleinen Trupp einen Ausfall, um ein schwer bedrängtes Schärlein Zürcher draußen zu retten. Es gelingt, die Angegriffenen, darunter ihren Bräutigam, zu entsetzen, aber die heldenhafte Anführerin selbst fällt und wird tot in die Vaterstadt zurückgetragen, während Herzog Albrecht Vertrag und Frieden anerbietet. Es gelang dem Dichter, in knapper Exposition alles Wesentliche der historischen Grundlage unterzubringen, Haupt- und Nebenpersonen vortrefflich zu individualisieren und die Handlung aus dem Übermut vermeintlichen Sieges in Todesschrecken und endschließliche Rettung Schlag für Schlag vorwärtszutreiben. Sehr hübsch einzelne Züge, womit er den tapferen Frauen alles Bramarbasierende nimmt, z. B.: „Wir wollen auf die Wälle und Mauern, daß der Feind meint, wunders wieviel Kriegsvolk in der Stadt sei. Wenigstens können wir ihnen brühheißes Wasser und siedendes Pech auf die Köpfe schütten. Und denk' nur, der Ruedeli hat heut sein erstes Zähnchen bekommen!" Oder wenn als erste aus der kriegerischen Reihe die Frau des Stadtschreibers Hadlaub stürzt, als sie unter den Geretteten den Gatten erblickt, und nun die ganz grimme Frauenschar in eine sympathische Unordnung gerät.

Ist in diesem Stück der Hebel der dramatischen Handlung eine plötzliche Schicksalsumkehr von vermeintlichem Glück in Unglück und wieder

unverhoffte Lösung, so wird im Lager vor Murten die Spannung dadurch erzielt, daß eine erwartete glückliche Wendung auszubleiben scheint und die Entscheidung davon abhängt, ob die Gefährdeten bis zum letzten Moment ausharren oder verzweifelt in ein anscheinend unabwendbares Unheil stürzen; es sind in den beiden Stücken zwei kontrastierende Möglichkeiten, die so ziemlich den Umfang tragischer Motive erschöpfen, welche mit kriegerischen Waffen gelöst werden müssen, wenn man von dem Motiv der Treue oder Untreue absieht (Wallenstein). Das Heer der Eidgenossen und ihrer Helfer liegt oberhalb Murten, welches Adrian von Bubenberg besetzt hält. Jede Stunde droht ihm der Sturm der Burgunder, Untergang oder Übergabe. Die zum Entsatz bereiten Schweizer aber harren noch des Zürcher Zuzugs, ohne den sie zu schwach sind. Ihr Anführer Hertenstein weiß, daß dem Interesse des ganzen Landes nur mit einer vernichtenden Niederlage des Feindes gedient ist. Vergeblich drängt das Kriegsvolk, drängen die andern Führer zum Angriff, er weigert den Kampf, selbst als der Fall Murtens nur noch eine Frage von Viertelstunden scheint, die lodernde Glut allen an die Kehle steigt und die Wut der Genossen ihn niederzustoßen droht. Da, im Augenblick der äußersten, gleichsam schon berstenden Spannung, kommen die Zürcher und mit ihnen Kampf und Sieg. Wie in der knappen Szene die ganze Spannung herausgedrängt, jedes das Wachsen der Gefahr nicht zeichnende Wort vermieden, die Handlung mit jedem Zug vorwärtsgerissen wird, wie dabei nirgends die Linie der realen Möglichkeiten überschritten, nirgends die innere Wahrheit der Situation und der Handelnden geschädigt ist, die geschliffene Rede und Gegenrede zum Ausbruch drängt, ohne in hohles Pathos zu geraten, das gehört zum besten der Dramatik nicht nur Freys.

Dreimal hat er das Thema der fränkischen Invasion gestaltet und ihm immer wieder neue Aspekte abgewonnen: in den Bundesfestspielen auf wenigen Seiten den Ausklang der blutigen Tragödie in Stans und Pestalozzis humane Tat; im Zürcher Festspiel geißelt er die phrasenhafte Verherrlichung der Franken durch ihre Parteigänger und weist auf die schmachvolle Ironie, die in Kontributionen und Erpressungen, in dem Raub des Zürcher Staatsschatzes lag; und in dem 1904 geschaffenen Schillerfestspiel wird in dem von Mord und Brand verheerten Land durch die beiden Dichterheroen die Gestalt Tells wieder erweckt und zum Symbol einer glücklicheren, wahrhaft freiheitlichen

Zukunft. Die wirksamsten Momente jener Vorgänge waren damit erfaßt und erhoben. Frey hat sie mit allen Mitteln der plastischen Ausarbeitung, des künstlerischen Kontrastes, seiner lyrischen und sprachbildnerischen Kunst gestaltet; sie aber über das Situationsbild hinauszuheben, war für alle drei Motive ein Ding der Unmöglichkeit.

Schwer war auch den übrigen Stücken mit der Erfindung einer richtigen dramatischen Fabel beizukommen, obwohl keines eines bewegten, abwechslungsreichen, farbigen, bühnenwirksamen Geschehens entbehrt und jedes Gelegenheit zu Aufzügen, Chören und Bildern bietet, wie sie die Freilichtbühne verlangt. Es sind: Die Gründung der Abtei Fraumünster, Die Weinbeute der Böcke, Zwinglis Aufbruch nach Kappel, Die Ankunft der Locarner, Bei Salomon Geßner und der Huldigungsakt.

Ein überaus glücklicher Griff und ein richtiger Festspielauftakt war Die Gründung der Abtei Fraumünster. Die poesievolle Sage liegt zugrunde, wie die zwei Königstöchter in der Morgenfrühe zu frommer Andacht aufbrechen und von einem zwei brennende Kerzen im Geweih tragenden Hirsch zur begnadeten Stätte geleitet werden. Adolf Freys Aufgabe war, das Märchen in Handlung umzusetzen, ohne daß ihm der Duft des mystisch Geheimnisvollen abgestreift wurde, aber auch in die Legende ein menschlich ergreifendes und einen dramatischen Konflikt bergendes Moment hineinzubringen. Fast gleichzeitig oder doch kurz nachher hat Albert Welti den gleichen Gegenstand malerisch behandelt. Es ist interessant und aufschlußreich, Maler und Dichter zu vergleichen. Weltis Bild hat Frey selbst geschildert: „In den Königstöchtern verwendet er, frei behandelnd, die Firne, die Albiskette, ein Fleckchen des Sihltals, den zwischen diesem und dem See gelagerten Höhenzug und ein Stück vom obern See selbst", und er betont, wie „das silbrige Frühleuchten vor Sonnenaufgang neben der weitatmigen Raumgestaltung einen eigentümlichen unsagbaren Reiz erzielt"[52]). Das ist Weltis Landschaft, worin die beiden gekrönten Königstöchter, gefolgt von einer Dienerin, im hellen Morgenlicht dem Hirsch, wie etwas schon Bekanntem, gelassen nachwandeln. Und nun Adolf Frey (die Königstochter schildert das Erlebnis):

„Die alte Nacht saß noch auf See und Land,
Da zog es mich vom Lager mächtig auf,
Die Gottesstatt zu suchen und zu beten
In der Kapelle in der Seldenau.

Ich ließ die Königsburg am wald'gen Berghang
Und machte einsam mich auf meine Fahrt.
In schwarzer Bläue hing der Morgenstern
Und flammte überm Haupt des Utobergs,
Und um ihn glommen seine sanfteren
Geschwister. Nicht ein Hauch ging durch die Wälder,
Nur hin und wieder klomm ein Nebelstreifchen,
Ein Käuzlein wimmerte im Busch, ein früher
Waldbruder zog sein Glöcklein in der Ferne.
. . . . . .
Da, einmal, zweimal raschelt's in den Stauden,
Ein Licht huscht auf und wächst, und aus dem feuchten
Gezweig, das unterwegs mir das Gewand
Betaut, gemachsam tritt ein Hirsch hervor,
Schlohweiß die Lauscher, Kopf und Hals und Leib;
Schlohweiß die Läufe bis hinab zum Huf;
Und zwischen dem Gestänge seines zackig
Verästelten Geweihes staken drei
Blutrote Kerzen, stät und milden Scheins
Mit glühen Dochten in die Nachtluft brennend."

Hier hat man die Sonderrechte der Poesie gegenüber der Malerei in einem schlagenden Beispiel vor Augen. Wie ganz anders konnte der Dichter den mystisch-märchenhaften Gehalt des Vorgangs ausschöpfen als der Maler[53]). In Weltis wundervollem Bild ist das Begebnis nur der Vorwand zu einer herrlichen Landschaft, die auch für sich allein wirken würde, sind die Figuren nur der Anlaß, durch Farbenkontraste und Komposition eine rein malerische Wirkung zu erzielen, die auch mit einer andern Staffage zu erzielen war. Freys Landschaft ist ganz von dem ahnungsvollen Zauber des kommenden Wunderbaren durchzittert, überall macht die redende Muse von ihrem Recht Gebrauch, jeden Zug in Handlung und Erlebnis umzusetzen und mit der starken Stimmung der verhauchenden Nacht zu übergießen, und vor allem kommt in seiner Königstochter die mystisch-dämonische Gewalt zum Ausdruck, welche sie dem Wunder entgegentreibt. Dieses letzte Moment hat die Kopfleiste Cuno Amiets sehr glücklich illustrativ herausgebracht: wie noch im halben Traum wandelt mit vorgehaltenen Händen und unsichern Tritten seine von einer unbewußten Macht dahingetriebene Königstochter durch den nächtlichen Wald. Und noch ein anderes Mittel, das Wunder zu erhöhen, konnte der Dichter anwenden: an dem geheiligten Ort angelangt, sieht Hildegard in dem sich öffnenden dunklen

Himmelsbogen „die göttlichen Heerscharen, überweht von goldenem Duft", und „ein Rosenschein beträuft Flut und Strand". Format und Einheit des Bildes schlossen das für den Maler wohl aus, so sehr frühere Glorienmalerei dazu locken konnte.

Frey hat an Stelle der zwei sagenhaften Königstöchter nur die eine, Hildegard, gesetzt, eine Notwendigkeit der Dramatisierung, welche die Spiegelung des Wunders in einer Individualität verlangte; und nur so gewann er die Möglichkeit eines dramatischen Konfliktes: das Wunder und die Sinnesänderung Hildegards begibt sich mit Anbruch des Tages, der sie einem geliebten Manne feierlich anverloben soll.

Ein originelles, markiges Lied der den Schauplatz exorzierenden Mönche leitet die Handlung ein und mündet in die humorvolle Szene der resigniert das Feld räumenden Walküren, See- und Waldgötter. Der Aufzug des Hofes, die Richterszene, der Stiftungsakt unter Erscheinung Karls des Großen und seiner Paladine, endlich der Engelschor am Schluß, das alles versprach prachtvolle Bühnenbilder und hielt die Stimmung des Sagenmotivs bis zuletzt fest.

In denkbar schärfstem Gegensatz zu diesem Eingangsstück steht das vierte, die Weinbeute der Böcke, in denen ein übermütiger Streich mit aller tollen Tapferkeit, aller ausgelassenen Derbheit und allem Humor der stürmischen wilden Zeit geschildert wird. In der ganz realistischen Szene herrscht die Prosa, und zwar — dieses einzige Mal — der Zürcher Dialekt, der eine reiche Auswahl kräftiger Ausdrücke und Wendungen hergab und erlaubte, die subtile Grenzlinie zwischen volkstümlicher Derbheit und der allerdings zeitgemäßen Roheit einzuhalten. Ein menschlich sympathisches Moment brachte der Dichter in der Schonung der gefangenen feindlichen Fuhrleute in die anekdotische Begebenheit.

Die gleiche Empfindung für versöhnende Menschlichkeit hat im Aufbruch Zwinglis nach Kappel das Bild des Gottesmannes gezeichnet und das Peinliche des Bürgerkrieges gemildert. Alles Dogmatische, jede Auseinandersetzung über Glaubensfragen ist vermieden und der ganze Vorgang nur auf das menschlich Ergreifende des Abschieds eingestellt von dem Volkslied der Jungmannschaft bis zu der würdigen Rede Zwinglis, dem Kernstück der kurzen Szene.

Die größten Schwierigkeiten mochte dem Dichter die „Ankunft der Locarner in Zürich" bereiten. Wo und wie sollte hier der Dramatiker einhaken? Frey setzte als ein Moment, Leben und Spannung

in den poetisch unfruchtbaren lokalen Vorgang zu bringen, die Drohung der innerschweizerischen Gesandtschaft ein, die verlangt, man solle dem ketzerischen Gesindel aus den ennetbirgischen Vogteien Unterschlauf und Zehrung verwehren, wo nicht —, aber das bereits benützte Motiv eines ausbrechenden kriegerischen Konfliktes mit Stichelreden und Waffenlärm konnte nicht wiederholt werden; so wird die Gesandtschaft auf späteren Entscheid vertröstet, und der Dichter behalf sich, als mit einer neuen Wendung, mit der Prophezeiung der Ersilia Muralt für das zukünftige Zürich — was ihr an Wahrscheinlichkeit gebrach, das mochte die Festspielsymbolik rechtfertigen.

Diese kam auch der nächsten unkriegerischen Szene zugut: „Bei Salomon Geßner“[54]). Hatte die begeisterte Prophetie des Locarneser Mädchens das Bild der kommenden Handels- und Kulturblüte Zürichs heraufbeschworen und wie daraus die Wunderblume der Tonkunst ersprießen werde, so ersteht nun in dem Traum des alternden, verdämmernden Geßner die künftige dichterliche Herrlichkeit der Stadt. Er selbst steht an der Scheide der Schäferzeit, jener „holden Zeiten“, da er der Geliebten seinen Daphnis vorlas, „noch warm vom Kuß der Muse“, und er fühlt sein wehmütiges Los: „Selber hier, in meiner Vaterstadt, verhall' ich wie ein sanftes Hirtenrohr im Abendschein.“ Aber ihm offenbart sich in dem langen, glorreichen Zug der Gestalten G. Kellers und Meyers die auch in späterer Zeit unverblühte Herrscherkraft der dichtenden Muse.

Die „Huldigung“, die letzte der bildstarken, farbenfreudigen Szenen, ruft die Genien der zweiundzwanzig Kantone, die Helvetia, das von den Horen geleitete neue Jahrhundert, die Vertreter der Gegenwart und schließlich die Personen des Festspiels selbst auf die Bühne, also zum größten Teil das für alle schweizerischen Festspielschlußakte traditionelle Personal, woran der Dichter nun einmal gebunden war. Aber von einem, das für solche Gelegenheit auch typisch ist, hat sich Adolf Frey unbefleckt erhalten — von der patriotischen Phrase. Seiner echten Vaterlandsliebe, seinem Ethos, seiner Kunst gelang, dieser gefährlichsten Festspielsituation ergreifenden Gehalt zu verleihen. Zum besten Gut seiner Lyrik gehört z. B. das Lied der Genien, das dem neuen Jahrhundert ruft:

„Am Firmamente zuckt ein Schein,
Und neue Sterne wollen sich entzünden —

So tritt hervor aus unerforschten Gründen!
Auf hundert Jahr die Welt ist dein!"

. . . . . .

oder der Gesang der alten Krieger an die Helvetia:

„Im Rauhreif harscher Nächte
Hältst du Wacht an unsrer Gruft;
Den Degen faßt deine Rechte
Und dein Banner zuckt in die Luft.
Wenn die Frühlingsquellen springen,
Aufjauchzend vom felsigen Hang,
Dann hören wir über den Feldern,
O Mutter, deinen Gang.
Da fährt ein Dröhnen und Schüttern
Durch die nächtlichen Klüfte weit:
Das ist dein Horn und dein Heerruf
Aus den Kämpfen verschollener Zeit."

Freys Lyrik hat über das ganze Festspiel ihr Goldnetz geworfen in den etwa zwanzig Liedern, die zum Teil selbständig bestehen können, wie das vielkomponierte Wildrosenlied, das anmutige Mailied, das schalkhafte Schäferlied von Damon und Doris, die er in seinen Gedichtband von 1908 aufnahm.

So verschieden die einzelnen Stücke des Festspieles sind, sie alle stehen unter dem Herrscherstab seines Stilgefühls. Stil ist und war ihm das Motivgemäße. So hat jedes Stück seinen eigenen Stil, und so meidet er, wo es nicht von außen her an ihn gefordert wird, wie im Huldigungsakt, wo sie nicht, dem Motiv entsprechend, sich als unentbehrlich erweist, das, was eigentlich das Stilloseste im dramatischen Gebilde ist, die Allegorie. Unbeschränkt spendet seine Sprachkunst, die sich jeder Aufgabe anschmiegt; im Ganzen realistischer wählend als in den Bundesfestspielen und im Erni Winkelried, enthaltsamer von Bild und Gleichnis, aber noch kraftvoller und unbedenklicher — Beispiele der erste Chor („Höret hohe Zeiten branden", „Flammend sitzt der angestammte Gott in seinem Herrscheramte") oder die Zunftsprüche und das eisenklirrende Schmiedelied; volkstümliche und volksliederhafte Töne sind gefunden wie in den Freiharstbuben, und auch die zarten der frühen Liebeslieder klingen an. Überall erscheint die schwierige und vielfältige Technik des Festspiels gesteigert.

Das Zürcher Festspiel, das, nur in Prachtausgabe gedruckt, im Verlag des Lesezirkels Hottingen verblieb, war dadurch dem eigentlichen buchhändlerischen Vertrieb entzogen und zu einer Bibliophilenrarität gestempelt. So ist es außerhalb der Schweiz wenig bekannt und in der Presse nicht viel über ein dutzendmal, wenn auch mit voller Anerkennung, besprochen worden, wobei die Schweizer Blätter die durch die wirtschaftliche Krise vereitelte Aufführung vor allem bedauerten. Zwei Schweizer Dichter legten ein Hauptgewicht auf das erste Stück: J. V. Widmann und Carl Spitteler: „Am meisten entzückte uns" (schrieb Widmann am 23. XII. 1900 an Frey) „das erste Bild. Zu Ihren Naturgöttern würde auch der alte Goethe geschmunzelt haben, dem so was in der ersten Walpurgisnacht vorschwebte, nur daß er eine bloße ‚Kriegslist' daraus machte. Natürlich bedeutet diese unsere Bevorzugung des ersten (und übrigens auch des zweiten) Bildes nicht, daß wir in den späteren nicht ebenfalls vieles lieben und bewundern. Wie Salomon Geßners Traum die hohe Erfüllung der von ihm nicht gelösten Aufgabe, aber seiner Sehnsucht in den Kunstgebilden C. F. Meyers und G. Kellers bringt, das ist ein wunderschöner Einfall, und die ganze Szene hat Tiefe und ist ein kleines Drama für sich... Sehen Sie, die ersten Worte Ihres Festspiels sind bedenklich:

„Alle Zeit in alle Dinge
Schiebt der Satan Strick und Schlinge."

Das würde Goethe, der antik Abergläubische, zu schreiben vermieden haben. Es ist nun, als ob das Schicksal Sie beim Wort nähme (Nichtaufführung 1901). Aber ich hoffe doch,... daß 1902 Ihre in erster Linie für die Aufführung herrliche dramatische Schöpfung gespielt werde. Und wenn ich dann noch Leben und Gesundheit habe, möchte ich sie auch sehen und mich von dem Doppelzauber der echten Poesie und einer ebenso echten phrasenfeindlichen Liebe zum Vaterland ergreifen lassen." „Ich habe jetzt" (Spitteler, April oder Mai 1901) „die ersten beiden Fresken Ihres Festspiels gelesen und kann Ihnen dazu gratulieren... In der Gründung (Nr. 1) haben wir eine wahre Quintessenz des Frühmittelalters, in wenigen Freskowürfen die hauptsächlichsten Linien stilgerecht gezeichnet. Die Burleske der heidnischen Götter ist köstlich, die Walküren in wenigen Zeilen poetisch hervorgeadelt. Das Christentum wieder kommt in seinen schönsten Zügen im gesegnetsten Werk, der Mission, zur Geltung und namentlich die Gestalt der Hildegard

lebt poetisch. Sie haben verstanden, das Theatralische, Opernhafte dabei zu vermeiden. Man glaubt ästhetisch an diese Offenbarung" usw.

* *
*

Noch zweimal rief der Hottinger Lesezirkel den Dramatiker Frey auf den Plan. Das erstemal, für den Sommer 1903, galt es, einem Geßnerfest im Sihlwald, wo der „Sihlherr" und Forstmeister mit seiner Gattin Juditha Heidegger die Fäden seiner bürgerlichen Existenz gesponnen hatte, den literarischen Rahmen zu schaffen. Frey fand ihn in einer Szene, die nur in dem vorausgesetzten äußern Anlaß eine Variation des Geßnerspiels der Festspiele war, sonst aber eine völlige Neuschöpfung bot: die „bücherlesende Gesellschaft an der Limmat" und das „Zürcherische Musikkollegium" erscheinen im Sihlhaus, um Frau Juditha Geßner an ihrem Geburtstag ihre Aufwartung zu machen (1766); auf der Treppe des Forsthauses empfängt Geßner mit der Gefeierten die Gäste, deren Sprecher eine besondere Überraschung verheißen. Aber der Sihlherr hat auch etwas Extrafeines vorgesehen: neben ihm stehen der Hofmusikus Leopold Mozart aus Wien mit seiner Gemahlin und dem begnadeten Kinderpaar Wolfgang Amadeus und Nannerl. Und nun erklingt das Jugendwerk des Knaben, das Singspiel „Daphnis und Chloe" aus den Buchengründen, und das Waldtal sinkt in den Zauber seiner süßen Melodien[55]). Am Nachmittag warten die Gäste mit ihren Überraschungen auf: dem Geist Mozartscher Töne antwortet das Schäferlied von Damon und Doris, und für Frau Juditha wird die Büste des Gemahls enthüllt. Die Geister des grünen, von der Sihl durcheilten Tales, Faun und Nymphe, werden wach und huldigen dem Dichter. Mit dem Gesang des Gedichtes: „Auf Cytherens Blüteninsel"[56]) schloß das anmutige Spiel, dessen dichterischer Wert weit über die Gelegenheit hinausreichte und dessen Aufführung am 5. Juli in der lieblichen landschaftlichen Umgebung und bei strahlendem Sonnenschein aufs beste gelang[57]).

Im darauffolgenden Jahr gab die Entstehung des „Tell" Anlaß zu einer Schillerfeier des Lesezirkels, die, in die Sommertage verlegt, mit einer Huldigung vor dem Schillerstein im Vierwaldstättersee gipfeln sollte. Konzeption und Entstehung des Dramas in die historische Situation des Landes in jenem Zeitpunkt hineinzukomponieren, die Beziehungen herauszuheben, welche Schillers Werk zum Ausdruck und

Symbol des schweizerischen Freiheitsideals machen — das war für dramatische Gestaltung eine allerschwierigste Aufgabe, die von vornherein wenn nicht einen Konflikt, so doch eine Zweiteilung in realistische und symbolische Behandlung in sich schloß, der nicht auszuweichen war. Als Frey sich entschloß, dem Ansuchen der Festveranstalter zu entsprechen, war er sich dieser Schwierigkeit vollauf bewußt. Und wie sollte die Entstehung des „Tell" dargestellt werden, ohne daß auch die Gestalt Goethes erschien? Für ihn, dessen letzte Schweizerreise noch in die Tage der fränkischen Invasion fiel, war das eine einfache Sache; für Schiller selbst, der bekanntlich nie Schweizer Boden betrat, dessen leibhaftige Erscheinung aber in diesem Schillerfestspiel unter keinen Umständen fehlen durfte, mußte der Dichter das Poetenrecht in Anspruch nehmen, die Wirklichkeit durch Erfindung zu ersetzen. Ohne bloß allegorische Figur zu sein, ist er doch durch die musikalische Einführung, die seinem Auftreten vorangeht, durch die Prophetie seiner Rede und die allegorischen Gestalten — zwei schwarzgewandete Genien —, die ihn von hinnen führen, von dem Schimmer einer bloß symbolischen Existenz umwoben, der dadurch noch eindrucksamer wird, daß in der Mitte seiner Rede, wo er von seiner Tellschöpfung spricht, die Gestalten derselben hinter ihm sichtbar werden. Es war die kühne, aber einzig mögliche Lösung des dornigen Problems, und der Dichter konnte sich auf Festspielpraxis berufen, die immer wieder da oder dort zu „Erscheinungen" ihre Zuflucht zu nehmen genötigt war, wo sie gewisse Ideen ausdrücken wollte. Die Forderung nach einer mehr formalistischen Stilisierung, wie die Schlußszene sie verlangte, war so stark, daß der Dichter der inneren Einheit zuliebe stilisierende Momente auch für die vorangehenden realistischen Volksszenen suchte, welche sonst der eigentliche Tummelplatz seiner Realistik sind. Er hat die Rolle der Stilbildner drei Greisen übertragen, welche in der bewegten Volksszene vor Schillers Auftreten, auf ihre Stäbe gestützt und symmetrisch über die Bühne verteilt, in ungefähr gleichbemessener Rede die Funktion eines antiken Chores ausüben, die jammervolle Gegenwart künden und in sich ablösenden Achtzeilern und gesteigertem Ernst die rettende Entschlossenheit und Einigkeit der Ahnen preisen. Es war dasselbe künstlerische Bedürfnis nach Formstrenge, welches Frey früher zu der Wechselrede der Wächter als Eingang zu den Freiharstbuben getrieben hatte. Mit dem Gesang aller Feiernden an Schillers Denkstein schloß das Spiel:

Du hast des Ahnen Mund entsiegelt
Und deiner Seele Glut und Hort
In seiner Seele abgespiegelt
Und ihn gefürstet durch dein Wort.

Es wird dein Name bei uns blühen,
So lang am Berg die Gemse springt,
So lang von absturzsteilen Flühen
Des Alphorns tiefes Heimweh klingt![58])

IV

Leben und Arbeit bis 1905

Motto: „So tu' ich keinen Schritt, wo nicht der Tag
Aus unerschöpftem Speicher fürstlich spendet."
(Neue Gedichte, S. 90.)

Es erweckt ein an Erschrecken grenzendes Staunen, wenn man in die Fülle der Arbeit, der Ideen, der Pläne einblickt, welche im ersten Zürcher Jahrzehnt sich um Adolf Freys Seele stritten. Da waren die dramatischen Umarbeitungen und Neuschöpfungen, die ihn nach seinem Erni Winkelried noch ungefähr ein Jahrzehnt immer wieder bannten. Noch aus Aarau (25. XI. 1896) schrieb er einmal an Lauë: „... wahrscheinlich ziehe ich das dramatische Streitgewand auch wieder an, dem Winkelried zum Trotz." Um die Jahrhundertwende nahm er seine „Helga" („Fürst der Hulden") wieder zur Hand und legte das umgearbeitete Manuskript Milan und seiner bühnenerfahrenen Gattin Adele Dorée vor. Beider Spruch lautete ermutigend: der erste Akt ganz vortrefflich, auch der dritte sehr gut, und nach Änderung im zweiten: „Stoff und Behandlung sind so, daß ein geschickter Komponist eine schöne, wirksame Oper daraus machen kann!"[59]) Aber dieser Komponist fand sich auch jetzt und überhaupt nicht. Die Aufforderung zu dem Zürcher Festspiel (und den nachfolgenden kleineren) kam daher einem nicht erloschenen inneren Bedürfnis entgegen. Im Januar 1901 holt der Dichter seinen Beat Herport wieder hervor[60]). Und am 14. Mai 1901 erkundigte sich eine Hörerin, die an seinem Schaffen freundschaftlichen Anteil nahm, nach dem offenbar aufgegebenen Plan einer Themistoklestragödie[61]). Sie erwähnt noch weitere unausgeführte Pläne: eine Edition der Walliser Sagen, eine Biographie Carl Spittelers. Das erstere Vorhaben gab Frey auf, als eine Publikation von

anderer Seite erfolgte; auf das andere verzichtete er endgültig 1915, da ihn die vorrückenden Jahre mahnten, Zeit und Kraft der eigenen Produktion zu sparen und ihm bei veränderter Stimmung die drängende Freude zu dem Unternehmen versagte. Wie für seinen Böcklin hatte er sich einen Fragebogen angelegt und darauf Spittelers Antworten einzuheimsen begonnen. Auch eine Arbeit oder Bearbeitung des Grünen Heinrich stand auf seinem Programm. Ausgeführt aber wurde 1901 die tiefgreifende kritische Abhandlung über C. F. Meyers Petrus Vinea, die der erste Vorläufer zu dem späteren Werk über die nachgelassenen Prosadichtungen des Kilchberger Meisters wurde, die Frey zweifellos schon um 1900 plante[62]). Die Arbeit brachte ihn in eine kleine Differenz mit Betsy Meyer, die, in allen den Bruder betreffenden Fragen nach seinem Tod überempfindlich geworden, die Untersuchung über die dramatische Unzulänglichkeit des Vinea-Motivs nicht ertrug und sich deshalb anschickte, ihre längst geplanten „Erinnerungen" zu schreiben, worin sie gegenüber dem „jüngeren Kritiker" ihren eigenen Standpunkt auszusprechen gewillt war[63]). Überdies betrieb Frey schon jetzt Sammlung und Vorarbeit für die große Publikation von Briefen des Dahingeschiedenen[64]). In den Beginn des Jahres 1901 sind aber auch die Anfänge des Böcklinbuches zu setzen: „Seit einem Jahr, das heißt seit anderthalb, bin ich nun daran und immer noch nicht fertig", klagte Frey am 7. November 1902 mit der Übersendung des ersten Kapitels an Walther Laué. Und schon zeigten sich 1901 auch die ersten Bemühungen um erweitertes Material für die „Jungfer von Wattenwil".

Aber Frey wäre nicht er selbst gewesen, wenn er nicht, von der ersten strengen Arbeit für seine akademische Tätigkeit aufblickend, neben alle den genannten Unternehmen, zuerst und mit verstärkten Kräften eingreifend an die Ausgestaltung des lyrischen Gutes gegangen wäre, das sich seit Jahren angehäuft hatte[65]) und das allmählich zur Sammlung in einem neuen Band heranreifen sollte. Er fand vor allem an den alten und neuentstandenen Totentänzen zu feilen. Mitte Januar 1901 nahm er die ungedruckten Stücke zur Hand: „... Dagegen (an die Frau 24. I. 1901) geht's mir unberufen gut und ich bin recht zum poetischen Schaffen aufgelegt, wenn ich nur einen rechten Stoff und Ferien hätte. Seit Tagen bin ich am zweitletzten Gedicht der Bundesfestspiele ‚O komm empor'. Attenhofer[66]) hat dieses und das letzte komponiert und will es beim großen Jubi-

läum im Sommer als einzige seiner Kompositionen singen lassen." Der Arbeit an den Totentänzen gehörte hauptsächlich der Ferienaufenthalt in Pradaschier im Sommer 1901 und eine im September darauffolgende vierzehntägige Kur in Walchwyl am Zugersee. Nur kleinere Radtouren und ein gelegentlicher Besuch bei Spitteler oder Zuger Bekannten unterbrach die energische Durcharbeitung. „Gestern und heute", schrieb er am 13. September nach Hause, „bin ich, meistens gehend, immer am Totentanz. Es geht nicht leicht. Es ist eine andere Welt." „Es ist ganz unglaublich, was es da zu tun gibt" (16. IX.), „z. B. ‚Vor der Schlacht' hielt ich für ein untadeliges Ding. Jetzt sind mindestens ein Dutzend Änderungen drin, jede, wie ich hoffe, eine Verbesserung. Von den bis jetzt (der Reihe nach) durchgepaukten Nummern gab bloß ‚Vor meiner Kammertür' keinen Anlaß zur Korrektur und ‚Flämmchen' bloß in einer Zeile. Es ist noch zu viel Conventionelles in den Dingern. Darum war ich seinerzeit auch so rasch fertig damit." Am 18. hatte er den „Feldherrn" vor, den er „ganz besonders verflucht" fand, am 20. schloß er mit den gedruckten Stücken ab: „Hier sind nun die beiden letzten von den gedruckten. Sie haben mir sehr viel Bauchweh gemacht. Kinderfest, Maske, Und so in Ewigkeit kann ich nicht ändern. Sie sind einheitlich im Ton... Jetzt geht's an die ungedruckten Totentänze. Das wird harzen... Ich möchte nicht hier fort, bevor der Totentanz fix und fertig ist. Es kann lange gehen, bis ich wieder dazu komme." Nach einer Woche war auch diese Aufgabe bewältigt (27. IX.): „Bis auf die Fieberkurve... bin ich nun fertig... Gesundheitlich geht's mir recht ordentlich. Aber ich bin froh, mit dem Totentanz abfahren zu können, und er kommt mir vor, wie die unangenehme Hinterlassenschaft eines Verstorbenen, die man ordnen muß, pflichthalber." Zu viel an Kampf, an Erleben lag dazwischen, zu stark war der Dichter seit einem Jahrfünft in den bewegten Tag gestoßen worden, hatte sich immer mehr von den visionären Elementen seiner Poesie losgelöst und sich vorwiegend realistischen, mit Vorliebe auch humoristischen zugewandt, als daß ihm nicht die unheimlichen Bezirke des Knochenmannes fremd, die Vertiefung in jene Welt schwer geworden wäre. So war es, vertraute er am 1. Oktober Oskar Miller an, „eine schwere und mühsame Tathandlung, diese dreißig Schlingel zu reinigen. Denn auch in den gedruckten Nummern fand sich viel Unzulängliches. Durch einen Magenkatarrh wurde mir die Mühsal etwas versüßt."

Nach der intensiven Arbeit und gegenüber den keimenden Plänen und Vorbereitungen zu Neuem war es eine Ausspannung, als Frey am 6. Oktober 1901 nach Bonn aufbrach, um den längst geplanten Vortrag über Gottfried Keller dort und in Köln abzuhalten[67]). Das frühwinterliche Wetter mit Sturm und Schneegestöber beeinträchtigte den Eindruck der Rheinlandschaft, die er zum erstenmal sah; aber er freute sich des Zusammenseins mit Freund Laué, der seinen Kölner Vortrag im großen Gürzenichsaal mit einer biographisch-literarischen Vorstellung des Sprechenden und seiner Werke einleitete, und der warmen Aufnahme, die er an beiden Orten und in der Presse fand[68]). Am 12. trat er die Heimfahrt an. „Sie haben ja", schrieb Laué, zu baldigem Wiederkommen auffordernd, „die Herzen in Bonn und Köln erobert und kommen nächstens nicht mehr als Fremder zum Publikum, sondern als Freund." Damit, mit dem Wiederkommen, hatte es zunächst noch gute Wege: 1902, 1903 und 1904 vereitelten gesundheitliche oder Arbeitsabhaltungen den jeweils festgelegten Plan. 1907 lud Laué wieder für zwei Kölner Vorträge ein, aber erst im Herbst 1908 kam es zur Ausführung. Frey trug vor den Mitgliedern und Gästen der „Kölner Vereinigung für rechts- und staatswissenschaftliche Fortbildung" an zwei Nachmittagen über C. F. Meyer vor und verbrachte einige genußreiche Tage im Heim seines inzwischen als zweiter Bürgermeister Kölns dahin übergesiedelten Freundes[69]). Im Jahre 1913 handelte es sich nochmals um eine Vortragsreise an den Rhein; Frey sagte für den Februar 1914 zu, mußte dann aber aus Gesundheitsgründen verzichten. —

Der Winter des Jahres 1901 gehörte, unter vielfachen gesundheitlichen Störungen und soweit die akademischen Pflichten es zuließen, der Arbeit für das Böcklinbuch: am 19. November hielt Frey in der „Akademischen Gesellschaft" Winterthur einen Vortrag über das Thema Böcklin. In den ersten Frühlingstagen, vom 18. bis 22. März 1902 arbeitete er in Bern die Akten über die Böcklinmedaillen im Departement des Innern durch und fand „sehr viel Material". Die Mühsal dieser Tage verschönte ihm ein Abend bei Widmann und der Rückweg über Biberist. Im April trat er seinen ersten Frühlingsferienaufenthalt an, in Weggis, wo er vom 4. bis 16. blieb und wo es, wie er an Laué schrieb, „paradiesisch schön" war. „Ich war lange Wochen eigentlich arbeitsunfähig und in deprimierter Stimmung", berichtete er, als er sich wieder zu poetischer Arbeit aufgelegt fühlte, die er nochmals einem

und dem andern Totentanz zuwandte: „Ich muß Dir doch melden“ (7. IV. 1902 an die Frau), „daß ich mit dem öden ‚Pilgrim‘ (später ‚Der Jahrtag‘) schon ein ordentliches Stück gediehen bin, so daß ich hoffen kann, ihn morgen oder übermorgen zu erledigen. An den übrigen scheint mir nicht mehr viel zu tun zu sein; doch sieht man das eigentlich erst, wenn man im Ernst dahinter geht und anfängt einzureißen.“ Und während er sich der „Sozietät“ gegenüber in Schweigen hüllte, täglich seine sechs Stunden spazierte oder mit dem Rad ausrückte, freute er sich des Frühlingsflors („Hier gibt's eine Menge Schlüsselblumen und weiße Veilchen“) mit der Lust seiner Knabentage. Einer seiner Briefe erzählte von seinem Zusammensein mit Hans Huber, dem Basler Komponisten, den er, alte Beziehungen erneuernd, in Vitznau häufig sah[70]): „Wir haben Verschiedenes ins Auge gefaßt: er will unter anderem die Musik zum Totentanz machen[71]), die der Riffpirat (Milan) schon lange wünscht.“ Außer Huber verkehrte Frey in Weggis hauptsächlich mit dem Königsfelder Arzt C. F. Meyers, mit Dr. Weibel.

Die Sommerferien des Jahres 1902 führten Adolf Frey und seine Frau nach Richisau im Klöntal: eine frappierende Überraschung der wie unmittelbar aus dem tiefgefärbten Klöntalersee aufsteigende mächtige Ruchenglärnisch, eine ständige Freude die herrliche Bergflora. Nicht zum wenigsten aber hatte zu diesem Aufenthalt der Wunsch gelockt, von dem alten Friedli Stäheli, der als junger Senn ein Lieblingsmodell Rudolf Kollers gewesen, ein Näheres über den Maler einzuheimsen. Aber der alte Mann hatte nicht mehr viel mitzuteilen, und auch wettershalb stand der Aufenthalt unter keinem günstigen Stern. Ein dauerhafter Föhn fing sich in den Bergwänden, machte die riesigen alten Ahorne beim Haus Tag und Nacht aufrauschen und ließ keine Erfrischung aufkommen, bis er alle Schleusen der jagenden Wolken aufgetan und ebenso ausdauernden Güssen den Platz geräumt hatte. So zog man bald wieder bergabwärts; der Septemberaufenthalt in Brestenberg entschädigte den Dichter, während die Gattin einen Umzug in Szene setzte in eine Wohnung, die der anschwellenden Bibliothek mehr Raum, den Bewohnern am Zürichberg frischere, staubfreie Luft, Hochschulnähe und eine prachtvolle Aussicht nach Stadt, See und den fernher leuchtenden Firnen gewährte. Hier, Gloriastraße 68, oder wie der Dichter sein neues Quartier zu nennen liebte, in der „Gorillastraße“, blieb er wohnen bis zum Einzug ins eigene Heim.

Daß die Brestenberger Wochen, wo die leichte Behandlung mit Halbbädern wieder aufgenommen wurde, keine totale Arbeitseinstellung bedeuteten, war für Frey selbstverständlich. „Sie müssen", wehrte er sich (11. IX. 1902) gegen diesbezügliche Vorwürfe der Frau v. Albertini, „es meiner Sensibilität zuschreiben, wenn ich mir einige Tage Zeit ließ, um Ihren Brief, das heißt eine Stelle zu verwinden. Es ist der Passus, wo Sie von den Motiven meiner Arbeit reden... Glauben Sie wirklich, daß ich für Anerkennung, Erfolg und für Jemand arbeite? Ich arbeite, weil ich muß, weil es Betätigung meiner Anlagen ist; ich arbeite, wie die Blume blüht und der Seidenwurm spinnt." Auch jetzt, in Brestenberg, suchte er nur wenigen Verkehr; außer mit Fräulein Sophie Stäbli, der Schwester des Landschafters, unterhielt er sich vorwiegend mit Frau Thurnheer-Rohn, und es entwickelte sich aus diesem Verkehr ein bis zu seinem Tod dauerndes Freundschaftsverhältnis mit der älteren, damals schon völlig weißhaarigen, hochgewachsenen Dame. Obwohl seit Jahren herzleidend, fand sie immer Zeit und Kraft für gemeinnützige Bestrebungen und lebhafte literarische Interessen und überlebte Frey um drei Jahre.

„Aus Arbeit und dem Bestreben, mich aufrechtzuerhalten, hat der Winter bestanden", schrieb Frey im Frühling 1903 an Laué. Es war neben der akademischen die Arbeit am Kollerbuch, den Meyerbriefen, dem Schillerfestspiel. Dazu kam im Dezember eine Aufforderung, an der Gedenkfeier, die der Lesezirkel zu Herders hundertjährigem Todestag veranstaltete, die Rede zu übernehmen[72]). Am Vorabend, dem 17. Dezember, ging die von Gesang umrahmte Feier vonstatten. Mit einer biographischen Skizze beginnend, verweilend bei der reichen Weimarer Zeit, legte der Vortrag das Hauptgewicht auf die reformatorische, epochemachende Bedeutung der Herderschen Ideen für die Forschung, für die Poesie: „Ein Hauch von Freiheit umwittert Herder. Er ist weiter und freier als Lessing. Für ihn gibt es nicht nur eine Poesie, sondern Poesie blüht allenthalben,... und sie kann vollkommen sein, auch wenn sie von unsern Anschauungen vom Mustergültigen noch so sehr abweicht. Je mehr sie die Farbe des Bodens an sich trägt, desto vollkommener ist sie. Die Ideen Herders können auf zwei Grundbegriffe zurückgeführt werden: den der Genesis und den des Milieus. Den Gedanken der Entwicklung hat er in Literatur und Ästhetik eingeführt."... Und er schloß mit dem schönen Bild: „Den toten Cid banden seine Mitstreiter gepanzert aufs Pferd, und

noch vor dem Anblick der Leiche flohen die Feinde: so streitet Herder in dem großen Geisterheere derer mit, die für die Freiheit des Menschengeistes kämpfen... Dieser Kampf wird sich immer und immer wieder erneuen. Wohl dann der Menschheit und ihren Vorkämpfern, wenn ein Geist wie der Herders sich an ihrer Spitze findet."

Eine Erholung von den vielfältigen Mühen wurde in den Weihnachtsferien ein Besuch in Aarau bei den alten lieben Freunden Bally, von dem Erinnerungsreiz verschönt, den die Rückkehr in ehemalige Heimat an sich trägt. Schon die Fahrt, Station um Station: sind dort nicht die beiden einander auf Hügelbrüsten gegenüber lagernden Kirchen, die dich immer wie zwei auf verhängten Rossen gegeneinander stürmende Turnierer anmuteten? Gleich darauf sucht der Blick das Königsfelder Asyl, von wo vor mehr als einem Jahrzehnt das tote Mütterlein die letzte Reise ins Zürcher Krematorium antrat, und wo dir der kranke Kilchberger Dichter seine seltsamen Phantasien zuflüsterte? Und hier die vertrauten Jagdgründe des Rupperswiler Waldes! Und die blauenden Jurahöhen, von wo deine junge Sehnsucht ihre Fernflüge tat! Vertraute Erinnerung weckten dann auch die Frühlingswanderungen zu Fuß und Rad nach dem reizvollen Sitz Cuno Amiets auf der Oschwand mit den Biberister Gastfreunden und die Sommerferien dieses Jahres 1903 auf dem Menzberg.

Am 11. Februar 1904 konnte Frey mit der Frau der Erstaufführung seiner von Friedrich Hegar komponierten Kantate „Ahasvers Erwachen" beiwohnen, während sich der auf den gleichen Winter von Hans Huber erhofften Aufführung der „Heldenehren" außer textlichen und musikalischen Änderungen andere Schwierigkeiten in den Weg schoben. Es war in Basel, wo sich unter Hermann Suters Leitung der Basler Gesangverein Hegars Werk einstudiert hatte, das den Zauber der stimmungsstarken Dichtung so ergreifend in Töne goß: Traumstimmen des Hochgebirgs und verklärtes, sich lösendes Leid der suchenden, sehnenden, ruhelosen Menschenseele, wie es der ewige Wanderer verkörpert; wie der „Fürst der Hulden" aus tiefer Empfindung geboren und schon im Text von starker Musikalität[73]). Den aus Basel Zurückgekehrten fiel die Influenza so heftig an, daß er am 17. Februar sich legen mußte, und der Arzt ihn für einige Wochen ins Haus bannte. In dieser Zeit und während einiger Biberister Tage im April war er am Werk an einer seiner vollendetsten Dichtungen, die er im Mai abschloß: „Ich habe", meldete er am 23. Mai Frau v. Albertini,

„in den letzten Tagen eine große Kantate (‚Winkelrieds Heimfahrt') fertig gestellt." Beide Schöpfungen, den Ahasver und die Winkelrieddichtung, trug er mit anderem im November im Literarischen Klub des Lesezirkels vor, kurz vor einer weiteren Ahasveraufführung durch den Gemischten Chor Zürich. „‚Winkelrieds Heimfahrt' ... beruht auf der sagenhaften Überlieferung, daß Winkelried erst auf der Heimkehr gestorben, und schöpft den lyrischen Stimmungsgehalt dieser Heimfahrt auf dem Vierwaldstättersee ... in Gesängen von einer glanzvollen Schönheit der Sprache aus. Den nicht minder weihevollen Beschluß dieses Vortrages bildete ein kraftvolles Vaterlandslied", berichtete die „N. Z. Ztg." (25. November 1904).

Für die Sommerferien 1904 hatte das Freysche Ehepaar Pradaschier gewählt, wo die von früher her bekannten Touren nach Passugg, Parpan, auf die Lenzerheide, das Stätzerhorn usw. wiederholt wurden. Als aber nach Schnee und Kälte Ende August die Sonne wieder brannte, lockte es sie höher hinauf, in das ihnen noch unbekannte Engadin. In den ersten Septembertagen langten sie im „Wilden Mann" in Silvaplana an und füllten die herrlichen Herbsttage mit Spaziergängen und Wanderungen nach St. Moritz, nach Sils, dem Fextal, nach Maloja, dem noch in Alpenrosenglut eingebetteten Cavaloschsee und über den Julier bis zu den beiden Säulen auf der Paßhöhe. In den Zwischenpausen freute sich Frey, Malerwerk entstehen zu sehen. Der Zürcher Landschafter Righini weilte gleichzeitig im „Wilden Mann" und hielt die malerischen Motive der Umgebung in Aquarellskizzen fest. Aber als Mitte September das Thermometer einige Unternullgrade verzeichnete, scheuchten sie die gefrorenen Matten und die beißende Bise wieder in die Tiefe.

Wie im vorhergegangenen Winter, so berief ihn im Winterhalbjahr 1904/5 der Lesezirkel zu einem Vortrag. Es galt der Feier des hundertjährigen Geburtstages von Eduard Mörike am 8. September. Im übrigen aber gehörte der Winter der Ausarbeitung eines Malerbuches, des Kollerbuches. Denn immer enger und vielfältiger waren Freys Beziehungen zu Malern geworden, immer tiefer drang er in ihre Kunst ein und immer reicher wurde die schriftstellerische Ernte aus seinem nahen Verhältnis zu der Malerei.

* *
*

Adolf Frey hat in der Vorrede zum Böcklinbuch seinen Jugendwunsch, Maler zu werden, hervorgehoben. Die noch vorhandenen Blätter, sämtlich aus der Gymnasialzeit und seinem 14. bis 20. Jahr herrührend, lassen ein endgültiges Urteil über Tragkraft, Stärke und Entwicklungsfähigkeit der zweifellos vorhandenen Begabung nicht zu, so sehr die besten davon sich in Zeichnung und Modellierung auszeichnen. Über seine rezeptive Einstellung zur Malerei läßt sich vielleicht sagen, daß er bei angeborenem Sinn für das Technische im weitesten Sinn, also für das Handwerkliche, aber auch für Fragen der Raumaufteilung, der Komposition, des Lichtgangs u. dgl., in seinem Urteil über das Bild mindestens so stark die allgemeinen Fragen der Kunst, als die spezifischen der Malerei erwog. Er verlangte mehr als den bloßen Augeneindruck, er verlangte die seelische Beziehung vom Kunstwerk zum Beschauer. Das schloß ein: 1. Die Stoffwahl, das Motiv. Die bloße Naturabschrift des an und für sich Unmalerischen sagte ihm nichts. Ohne blind zu sein für vorzügliche handwerkliche Ausführung an einem reizlosen, völlig gleichgültigen Gegenstand, fand er den seelischen Kontakt zu einer derartigen Darstellung schwer oder gar nicht: aber ebensowenig zu jenen ganz abstrakten Richtungen, welche den Zweck des Bildes nur in einem Konglomerat von Linien (Futurismus) sehen oder von gegenstandslosen Farbenkompositionen, die nur den eigenartigen Farbeneindruck bezwecken: beides erschien ihm krankhaft. Ablehnend stand er auch Bildern gegenüber, die das Ornamentale als solches zum Gegenstand haben (Musée Moreau, Fernand Khnopff); und nur mäßiges Interesse weckte im allgemeinen das Stilleben bei ihm, wenn nicht hervorragende Qualitäten der Ausführung vorlagen. Das alles bedeutete aber durchaus nicht, daß er vom Bild einen sogenannten „literarischen Gehalt" verlangte, also die historische, novellistische, religiöse, allegorische oder anekdotische Erzählung. Solchen Figurenbildern gegenüber machte sich negativ die Abneigung gegen alles Unechte, gegen das Sentimentale, Süßliche, wie gegen das Gespreizte und Posierende geltend, das sich ihm untrüglich von wahrer Empfindung und echter Monumentalität ausschied, die beide mit gleicher Gewalt zu seiner Seele sprechen konnten. Vor allem aber wollte er vom Bild jenen unnennbaren, geheimnisvollen Reiz empfangen, nach dem der Dichter in ihm dürstete, den er Poesie nannte, den er von der bildgesehenen Natur selbst zu empfangen fähig war, Poesie in jenem weitesten Sinne, ohne die es keine Kunst gibt.

Unmöglich, dieses Element, nenne man es Stimmung, Impression oder wie immer, präzisieren zu wollen. Frey suchte aber im Bild auch die künstlerische Individualität, die Persönlichkeit. Daher bevorzugte er vor der Skizze im allgemeinen das vollendete Bild. Mochte die Skizze den Einfall, Geist, Schmiß, ja die Richtung des Talentes verraten, die ganze Kunst, die ganze Persönlichkeit zeigte ihm erst das fertige Bild. Und ihn verlangte, wie in seinem eigenen Werk, nach dem Fertigen, nach der Vollendung. Die Komposition in Linie und Farbe verriet ihm den Künstler; nur das vom Kunstverstand und der Genialität des Künstlers komponierte fertige Bild war ihm das ganze, wirkliche Kunstwerk.

Frey hat die Bilderschätze von Berlin, Leipzig, Dresden, München, Stuttgart, Karlsruhe, Basel, Zürich, Bern, von Paris, Florenz, Rom, Genua gesehen; seine Aufnahme war immer eine außergewöhnlich intensive. Er war keiner Richtung oder Schule verschrieben; wo ein starker Eindruck war, da hakte er ein. Seine Kunsteinsicht machte ein ständiges Wachsen, eine ständige Entwicklung und manche Wandlung durch und näherte sich mit den Jahren vom Standpunkt des Dichters immer deutlicher dem Standpunkt des Malers. Er faßte immer wieder neue Probleme ins Auge: die Primitiven, die Gedankenmaler, die Feuerbach, Marées, Hodler. Viel hat ihm die Anschauung aus allzeit offener unvoreingenommener Empfänglichkeit gegeben, viel der lebendige Verkehr mit Malern.

V

Mit Malern

Das Böcklinbuch. Das Kollerbuch.

„Doch seht, wer überschreitet unsre Schwelle,
Anschwebend, schimmerhell wie Frühlingswolken?
Das sind Unsterbliche, sind die Penaten!
. . . . . .
Seht unsern Rudolf Koller, der die Hallen
Frohäugig anlacht, die er lang erträumt!
Seht Böcklin, der da droben manchesmal
Den Becher neigte, plaudernd, selbstvergessen,
Der Fröhlichste in froher Zecherrunde
Und der Verträumteste, wenn unversehens
Die Phantasie sich schürzte und vor ihm
Und nur für ihn die goldnen Kugeln singend
Mit weißen Händen in den Äther warf!"
(Prolog z. Einweihung des neuen Zürcher Kunsthauses. Neue Gedichte 1913, S. 78.)

Die Liste der Künstler, zu denen Adolf Frey in nähere oder fernere Beziehung trat, umfaßt die Namen Karl Stauffer-Bern, Albert Welti, Cuno Amiet, Alexander Schindler, Ferdinand Hodler, Arnold Böcklin, Hans Thoma, Rudolf Koller, Alexander Soldenhoff, Ernst Würtenberger, Wilhelm Balmer, Ernst Kreidolf, Edmond Talbor; die Graphiker Hirzel, Bossart, Anner, Gattiker, Pauli; die Bildhauer Kißling, Boesch, Hans Frei. Geschrieben oder in Vorträgen gesprochen hat Frey über Stauffer, Welti, Hodler, Thoma, Böcklin, Koller; gemalt, radiert oder gezeichnet haben ihn Amiet, Welti, Schindler, Würtenberger, Balmer, Pauli, Talbor.

Die früheste Malerbekanntschaft Freys war Stauffer, den er in Berlin 1881 kennen lernte, einigemal als Tischgenossen in der Gastwirtschaft Alt-Karlsbad sah und in seinem Atelier besuchte. Ein näheres Freundschaftsverhältnis entwickelte sich nicht daraus, da Lebensauffassung und Charaktere zu sehr differierten. In „Kunst und Künstler" hat Frey die überaus charakteristischen Briefe Stauffers veröffentlicht[74]). „Mit Karl Stauffer", erzählt er dort, „habe ich nur ein halbes Jahr verkehrt und nicht gerade sehr häufig. Immerhin ist mir von ihm eine greifbare Vorstellung geblieben", und er berichtet, wie ihn in der Kunstausstellung zuerst drei Bilder eines Berners frap-

pierten, ein Waldinneres, der Kopf eines Säufers, „hartfäustig mit derbem Wahrheitssinn vor der Natur heruntergestrichen" und jenes Kniestück des Bildhauers Klein, das Stauffer die goldene Medaille und den ersten Ruhm des Porträtisten eintrug: „Ich weiß nicht, wie es geschah, mich wandelte ein doppeltes Heimweh an. Einmal das, mit einem tüchtigen Maler zusammenzukommen, was mir vorher noch nie vergönnt war; sodann eine Art Berner Heimweh. Ich hatte einige Knabenjahre und etliche Universitätssemester in Bern verbracht und für den Stamm und seine Geschicke eine Vorliebe behalten, weshalb mich Conrad Ferdinand Meyer mehrfach hänselte: ‚O Sie mit Ihren Bernern!' Also ich suchte Karl Stauffer auf, draußen am Stadtrand, wo Berlin aufhörte und der Sand begann."... „Ich erinnere mich", schließt Frey dann eine die Individualität erfassende Charakteristik, „mehrerer Gespräche im ersten Viertel des Jahres 1882, in denen Stauffer der Hoffnung Ausdruck lieh, bald zur wirklichen Produktion schreiten zu dürfen. Ohne eine Ahnung von den Dämonen, denen er verfallen war, sah ich einen Riß in seinem Wesen, eine sich anbahnende Tragik." Frey befürchtete schon damals geistige Erkrankung oder ein gewaltsames Ende für den Künstler. Der ziemlich karge Briefwechsel mit ihm erlosch mit dem Jahr 1886; noch hatte Stauffer Freys ersten Gedichtband mit freudiger Zustimmung begrüßt[75]). Wie stark der Berliner Verkehr Kunsteinsicht und Kenntnis der Technik bei Frey gefördert hat, muß dahingestellt bleiben[76]).

Schon vor seiner Zürcher Zeit hatte Frey sich bemüht, den Bann brechen zu helfen, der es Cuno Amiet verwehrte, vor Publikum und Kritik durchzudringen, die sein erstes Auftreten mit Abweisung und Hohn begleiteten. Außer bei einigen Schweizer Künstlern und Oskar Miller, der sich von Anfang an für ihn einsetzte, hatte der eigenkräftige Künstler kaum anerkennendes Verständnis zu erhoffen. Kräftige Waffenbrüderschaft für den wiederholt von Ausstellungskommissionen Abgewiesenen fand Frey in Albert Fleiner, dem mutigen Schildträger des wertvollen künstlerischen Neuen in Zürich: „Für Deine Mitteilungen", schrieb Fleiner, der Feuilletonredakteur und Kunstreferent der „Neuen Zürcher Zeitung", am 20. Oktober 1897 an den Jugendfreund, „über den Fall Amiet bin ich Dir sehr verbunden. Es muß Amiet eine Genugtuung für die nun zum zweiten Male sich wiederholende Mißhandlung zuteil werden, und zwar wohl am besten dadurch, daß er eingeladen wird, nächstens Mehreres im

Künstlerhaus auszustellen. Die Sache wird in der nächsten Sitzung... vorgebracht werden. ‚Dies Blutgericht wird ohne Beispiel sein.' Verlaß Dich darauf!" Amiet dankte Frey nicht nur für seinen Schritt bei Fleiner, sondern auch für einen seine Kunst selbst betreffenden Rat: „...Ich hätte Ihnen gerne noch für den Rat gedankt, den Sie Herrn Miller gegenüber wegen dem Fertigmachen meiner Bilder ausgesprochen. Ich habe mir das zu Herzen genommen, um so mehr, da ich im geheimen längst gefühlt habe, daß mir die nötige Arbeitsdisziplin fehle. Damit man so etwas aber wirklich glaube, muß es einem ein Mann, zu dem man Vertrauen hat, sagen." Bald darauf leitete die persönliche Bekanntschaft im Millerschen Hause ein bis zuletzt bestehendes freundschaftliches Verhältnis zu „Meister Cunibert" ein, und Frey freute sich, dem Maler einen kleinen illustrativen Auftrag vermitteln zu können. Es handelte sich um Titelbild und Kopfleisten für die zweite Folge seiner von Fritz Niggli komponierten Dialektgedichte. Noch ehe das Heft (Weihnacht 1900) erschienen war, konnte Frey mit einem neuen Vorschlag an den Meister von der Oschwand[77]) herantreten, und seine großgeschwungenen Schriftzüge bezeugen die Freude, mit der er es tat: „Brestenberg, Kanton Aargau, 27. VIII. 1900. Sehr geehrter und lieber Herr, Im Jahr 1901 wollen die Züricher ein großes Festspiel aufführen. Ich schreibe den Text, bzw. ich habe ihn schon geschrieben. Auf Weihnacht dieses Jahres soll eine schöne Buchausgabe erscheinen, geschmückt mit etwa zehn Kopfleisten ungefähr in der Größe Ihrer Dornacher Festkarte. Diese Kopfleisten soll womöglich auf meine Anregung hin Cuno Amiet auf der Oschwand zeichnen... Es würde mich außerordentlich freuen, wenn Sie die Sache bekämen und gerne machten." Und er fügte noch einige Vorschläge zur Sache bei. „Sehr geehrter und lieber Herr Professor," tönte es nach zwei Tagen von der andern Seite zurück, „Ich danke Ihnen herzlichst für die Ehre, die Sie mir erweisen. Die Motive, die Sie mir zu Probezeichnungen vorschlagen, sind wunderbar malerisch. Es müßte eine Freude sein, die ganze Arbeit zu machen. Da ich noch sehr wenig solche Sachen gemacht habe, so weiß ich auch gar nicht, ob ich eigentlich der rechte Mann für eine solche Aufgabe sei. Jedenfalls werde ich mich recht zusammennehmen und trachten, daß die Bilder nicht allzuweit hinter dem Text zurückbleiben." Nach einigen Wochen machte Frey einen Vorschlag für die Decke des Prachtbandes, der für seine dichterisch-malerische Phantasie spricht (29. IX. 1900): „In der Mitte

steht ein mannshoher Setzschild (wir sahen jüngst eine ganze Reihe im Landesmuseum) mit dem Züricher Wappen, neben ihm steht ein Gewappneter, die Hellebarde zum Stoß bereit haltend; auf der andern Seite kniet (den gefiederten Pfeil im Mund) einer und hat die Armbrust zum Schuß angelegt (oder spannt sie)", und er fügte eine kleine Skizze bei. „Oder: in der Mitte sitzt einer (gewappnet) und spielt auf der Laute; dicht hinter ihm stehen zwei andere Gewappnete." Amiet entschied sich für einen vereinfachten Vorwurf, für den einzelnen kraftvollen Krieger, der, grätschbeinig auf der Seite des Deckels stehend, den Zweihänder in die Erde stößt, den Beschauer etwas Hodlerisch anmutet, aber mit der wuchtigen Schrift zu einem eindrucksvollen geschlossenen Ganzen zusammenwächst und, in Blauweißschwarzdruck ausgeführt und aus der Fläche herausgestanzt, prachtvoll dekorativ wirkt. Auch zu der einen und andern Kopfleiste entwickelte der Dichter seine Ideen; über dem „als eine Art Schmieden und Zuschlagen gedachten Bundesschwur" (Züricher Bund) kam es zu einer für den Maler und Dichter gleich bezeichnenden Aussprache [78]).

Amiets Entwurf zeigte zwei Schmiede, die mit langen, die Beine bis auf den Boden deckenden Lederschürzen ausstaffiert sind. Darüber, wie über die gepanzerten und gehelmten Zürcher Frauen auf dem Wall (bei der Belagerung durch Herzog Albrecht) äußerte nun der Vorstand des Lesezirkels Hottingen, von welchem die Prachtausgabe unternommen wurde, Bedenken, denen sich Frey anschloß: Die Schmiedeschürzen machten den Eindruck von Weiberröcken, wohingegen die Weiber auf dem Wall nicht als solche zu erkennen seien. Darüber geriet der gleichzeitig um die Liederbildchen gedrängte und von zwei Seiten mit Korrekturen bedachte Künstler in Harnisch und ließ sich also vernehmen: „15. Oktober 1900. Lieber Herr Professor! Ihre sämtlichen Aussetzungen haben in meinen Augen keine Berechtigung. Niemand, der nicht gerade will, wird glauben, das Schurzfell des einen Schmiedes sei ein Weiberrock, jedermann auch wird auf dem andern Blatt an der Art und Weise, wie sie die Waffen und Harnische tragen, unter dem Eisenzeug Weiber erkennen. Gerade diese Sachen, die Sie weg haben möchten, dienen dazu, das Kleinliche, Illustrationshafte vermeiden zu helfen. Bei der Schmiede ist diese dämmerige Ungewißheit malerisch nötig, auf dem andern Blatt ist das heruntergelassene Visier und die den Wolken und dem Rauch gleichartige Behandlung der Fahne absichtlich, um die phantastische Wirkung herauszubekommen. Wenn Sie aber Angst haben,

daß das Publikum diese Bilder nicht verstehen werde, so haben Sie jedenfalls ein recht geringes Publikum im Auge. Wenn auch gar nichts mehr davon in diesen Zeichnungen sein soll, was ich für recht halte, so begreife ich nicht, warum gerade ich die Illustration Ihres Werkes übernehmen soll... Ich habe Ihnen gleich im ersten Brief geschrieben, daß ich mir Mühe geben werde, das Beste zu machen. Bis dahin habe ich Wort gehalten. An den beiden Blättern kann ich nichts ändern, da ich gegen meine Überzeugung handeln müßte. Bis auf weiteren Bericht von Ihnen oder von X. lasse ich alles liegen und beschäftige mich mit andern Sachen. Sie haben mich schon so oft um Entschuldigung gebeten wegen Ihrem Kritisieren; nun bitte auch ich Sie um Entschuldigung wegen meiner Freimütigkeit."... Freys Antwort[79]) stellte das Gleichgewicht wieder her: „19. Oktober 1900. Lieber Herr Professor und sehr geehrter Freund, wenn ich Sie so nennen darf. Herzlichsten Dank für Ihren guten Brief. Ich war wild, das ist schon wahr und darum mag mein Brief auch etwas rabauzig ausgefallen sein. Aber heraus mußte es."... Und nach nochmaliger Festlegung seines berechtigten und wohl von Frey nun rückhaltlos anerkannten künstlerischen Standpunktes[80]) schloß das Schreiben: „Ach was, Larifari! Ich gehe jetzt mit Freude wieder hinter meine Zeichnungen!"..., worauf Frey folgenden Tags erwiderte: „Lieber Freund und Meister Kunibert! Alles im Blei! Es ist ganz recht, daß Sie geschimpft haben. Das verhindert die Entstehung eines Kropfes und ist somit gesund. Ich begreife Sie vollständig und habe Sie von Anbeginn verstanden. Die Hauptsache ist, und das freut mich, daß Sie mit Freude wieder hinter die Sachen steigen. Glückauf!" Nach diesem Intermezzo, aus dem die Freundschaft zwischen Dichter und Künstler nicht nur ungeschmälert, sondern neugestählt hervorging, schritt Amiets Arbeit an den Festspielbildern durch den November dem Abschluß zu. „Die Festspielsachen", versicherte der Künstler, „geben mir gar millionisch zu tun. Die Böcke[81]) habe ich nun mehr als zwei Wochen herumgeschleppt. Es wollte mir einfach nichts gelingen. Nun sind sie doch fertig geworden. Ob sie Ihnen wohl gefallen werden?... X. schrieb, wie wenig erbaut er von der Schmiede und den geharnischten Jungfrauen sei. In Gottes Namen!" Aber Frey fand (9. XI. 1900): „Ihr Tanz" (zu der Weinbeute der Böcke) „und Ihr Kriegszug der Züricher nach Murten sind ganz famos! Hut ab!" und urteilte über das Ganze: „Es ist Poesie und Kraft... eine sehr tüchtige und gehaltvolle Sammlung. Sie müssen

teilweise auf dem Wege bleiben! Da gibt's einmal was Feines!" Amiet selbst hatte das Gefühl, sich ein neues Revier erobert zu haben: „Ich bin nun also" (15. XI. 1900) „mit der Arbeit fertig. Ich glaube, sie hat mich gefördert, indem sie mir zeigte oder ahnen ließ, daß ich manches könnte, was ich mir vorher nicht zugetraut hätte. — Statt daß ich nach Vollendung des letzten Bildes einen Luftsprung getan, wie ich mir vorgestellt, beschlich mich ein leises Gefühl der Wehmut! Es ist etwas, das fertig ist und von dem man Abschied nimmt. Seitdem ich angefangen, hier und da etwas Rechtes zu machen, kenne ich dieses Gefühl." Und ein großer Meister des Schwarzweiß, Albert Welti, schrieb am 24. Februar 1901 an Oskar Miller über die Festspielzeichnungen: „... Da kann man sicher sagen, daß sie ganz famos geraten sind und durch ihre frische Naivität einen ganz besonderen künstlerischen Wert haben. Der Disteli kommt einem schon etwas in den Sinn, wer weiß, was noch alles auch auf dieser Seite in Amiet steckt." [82])

Der Freundesverkehr mit dem Farbenmeister auf der Oschwand und seiner liebenswürdigen, klugen Frau gehörte zu den Dingen, die einen Freudenschimmer auf Freys Tage warfen. Im Frühling 1903 saß er dem Porträtisten: drei Bilder entstanden, eine Kohlezeichnung, ein Aquarell im Profil, ein Brustbild in Tempera, Einviertelprofil in vorwiegend blauschwarzen Tönen mit starkem Gesichtsinkarnat, das in das Heim des Dichters wanderte: „Herzlichen Dank für das Konterfei!", schrieb Frey (29. IV. 1903). „Nach wie vor erscheint es mir als ein Meisterstück und wir haben die größte Freude daran. Meine Frau läuft alle Stund danach, um ihren Ehekrüppel gemalt an der Wand zu sehen. Selbst jetzt, siebeneinhalb bei trübem Wetter, wo alles andere schon grau ist, behält es noch seine Leuchtkraft." Auch das Profilbild weist den Reiz der gewählten Amietschen Farbenkunst auf und gelangte, wie die Kohlezeichnung nach Freys Tod als Geschenk des Künstlers in den Besitz der Gattin. Allen drei Bildnissen eignet der Zauber der unmittelbaren schlagenden Wiedergabe des Persönlichen.

Nach Jahresfrist, nach der großen Amiet-Hodler-Ausstellung in Wien (1904), war das Eis auch für Amiet gebrochen, und er konnte es verschmerzen, daß mancher Versuch Freys, ihm Aufträge zu verschaffen, gescheitert war, so der, ihm den Fries des Zürcher Trauungszimmers zuzuhalten [83]), auf den Albert Welti verzichtet hatte. Nach und nach

kam ein „Amietgaleriechen" in Freys Wohnung: außer den Bildnissen drei landschaftliche Aquarelle, Skizzen zu der Obsternte, dem Jungbrunnen, ein Orgelspieler, eine Geigerin, Kartons zu den Köpfen dreier Bernerinnen (Richesse du soir) und zu dem Apfelbaum im Paradies, den er als ein von seinem Meister einigermaßen verschupftes Gebilde einmal an einer Gangwand entdeckte und in sein Studierzimmer hing. Als die rote Obsternteskizze zu seinem sechzigsten Geburtstag erschien, dankte er Amiet mit den Worten: „... Wie eine herzhafte Herdflamme leuchtet es ins Zimmer. Und es ist mir eine Art Symbol, daß auch hier Äpfel eine Rolle spielen wie auf dem schönen Paradiesbaum, der in meinem Arbeitszimmer strahlt und sagt: ‚Spute dich, damit du die reifen Früchte noch herunter und unter Dach bringst!' Wie erquicklich, daß Sie es sind, der, reich an Arbeit und Fülle der Schöpfungen, mich auf eine heitere und lachende Weise an meine Pflichten und die Flucht der Zeit erinnert!"

Arnold Böcklin. Das Böcklinbuch

Mochte Freys Sensibilität ihn auch in Dingen seines persönlichen Befindens und Schicksals hier und da etwa trüber sehen lassen, als es den wirklichen Verhältnissen entsprach, in der Kunst war er kein Schwarzseher. Sinnenfreudig genoß er die farbige Erscheinung der Welt und sein fein unterscheidendes Auge nahm jede Nuance, jedes Lichtspiel in der Natur wahr. Das und seine Malerbegabung bestimmten seine Einstellung zur Malerei ebenso stark, als das Verlangen nach ihrem seelischen Reiz, nach Poesie, nach Individualität, nach der vollendeten Lösung einer künstlerischen Aufgabe überhaupt. Sein angeborener Farbensinn erlabte sich an den starken, reinen, primitiven Tinten; ein leuchtendes Marsrot, wie er es etwa bei einem Quatrocentisten oder auf einem frühen Böcklin fand, ein warmes Gelb, ein tiefes Violett konnten ihn beglücken. So tat Amiet seinem Auge die Wohltat seiner Farbenkraft. Und so entzückte ihn ein Meister, bei dem noch die Zauber der Märchenerfindung und des Humors hinzukamen, Arnold Böcklin.

Er sah zuerst in Berlin Böcklin: die „Gefilde der Seligen", die von zwei Faunen belauschte schlafende Nymphe mit dem safrangelben Florgewand. Hier sprach eine verwandte Phantasie zu der seinen, und wenn je ein Maler stofflich Frey angeregt hätte, so wäre es Böck-

lin[84]). Von einem persönlichen Einfluß ist dabei nicht zu reden, denn Frey hat den Meister kaum mehr als ein halbes dutzendmal gesprochen, am längsten und anregendsten bei seinem Besuch in San Domenico im Jahre 1897[85]). Im gleichen Jahre sah er in Basel die große zu Böcklins siebzigstem Geburtstag veranstaltete Ausstellung; 1901, als auch Zürich eine Anzahl Böcklinwerke im Künstlerhaus zur Schau bot, entschloß er sich, ein Bild des im Januar Dahingegangenen zu zeichnen, dessen Tod er als persönlichen Verlust empfand (19. I. 1901 an Fr. v. Albertini): „Jetzt ist also der große Böcklin auch tot... Es gehört zu den Verlusten meines Lebens, daß ich nicht öfter mit ihm zusammenkam", und fügte einige Tage nachher bei: „... Sonst weiß ich nichts Neues, als daß hier eine kleine Böcklinausstellung ist... Das Schönste sind freilich die zwei Stücke im Künstlergütli (‚Frühlings Erwachen' und ‚Armut und Sorge'). Ich habe zweimal, immer von einem Augenblick auf den andern, dafür schmieren müssen, nebst Sitzung. Hier das heutige" (24. I. 1901)[86]). Nach ungefähr vier Wochen hatte sich der Plan eines Buches deutlicher herausgestaltet: „Böcklinbuch (Böcklin in Zürich) an der Hand von Koller, Waldner, Bluntschli usw. beschlossene Sache, geschrieben von mir", meldete am 31. März eine Karte seiner Frau. Seinen Worten war die Freude anzufühlen, mit der er, nachdem das Meyerbuch heraus und das Zürcher Festspiel abgeschlossen war, dem neuen Werk entgegenging. Während der Sommermonate wurde der Plan für die Vorarbeiten festgelegt. Von vornherein war die Aufgabe zeitlich abgegrenzt; da Frey bei Böcklins wechselnden Aufenthalten, den Mängeln der vorhandenen Literatur, dem großen und weitverstreuten Oeuvre, vor allem aber mit Rücksicht auf die weiteren eigenen poetischen und wissenschaftlichen Pläne an eine erschöpfende biographische und kunstwissenschaftliche Monographie nicht denken konnte, so wurde sein Thema: „Arnold Böcklin in der Erinnerung seiner Zürcher Freunde." Das aus nahe zugänglichen Quellen zu schöpfen, mochte manchem eine einfache Sache scheinen. Wie aber Frey die Aufgabe vertiefte, welche schwierigen Fragen er sich stellte und wie aus der Beleuchtung des siebenjährigen Zürcher Lebensausschnittes die ganze Persönlichkeit, Mittel und Eigenart der Kunst Böcklins in erstaunlicher Fülle und Prägnanz erstehen konnte, das verrät schon der gedruckte Fragebogen, den Frey vertraulich an Auskunftgeber versandte, die ihm das fehlende handschriftliche und gedruckte Material ersetzen sollten[87]). Die

über ein halbes Hundert hinausreichenden Fragen griffen weit aus, die Antwort war meist eine spärliche, wo sie nicht von Künstlern ausging: „Was ist Ihnen bekannt von Äußerungen Böcklins oder von Tatsächlichem über Böcklin? Wie hat sich Böcklin ausgesprochen über die Kunst, ihr Wesen, ihre Bedeutung, ihre Wirkung, einzelne Künstler und Richtungen? Wie über seine eigenen Schöpfungen verschiedener Perioden, seine Lehrer, seine Vorbilder? Über Aquarell, Radierung, Lithographie? Über Dichtkunst, Musik, Architektur, Theater? Über Kunsthistoriker, Kritik, speziell über seinen Landsmann Jakob Burckhardt?" Oder z. B.: „Wie über Zürich, seine Bauten, seine Landschaft? Welches waren Böcklins Lieblingsspaziergänge? Wie sprach er über Hochgebirgsmalerei? Über die Flugmaschine? Seine plastischen Arbeiten? Seine Maltechnik? Welche Bilder, Zeichnungen, Skizzen sahen Sie? Vollendet oder entworfen? In frühen Stadien? Äußerungen über Anregung und Konzeption, Änderungen, künstlerische Absicht?" Ein anderes Viertelhundert Fragen bezog sich auf Leben, Charakter, Art sich zu geben, Umgebung usw. So viele Fragen, so viele Probleme. Frey machte seine Erfahrungen: wie unentwickelt bei den meisten Menschen Sinn und Beobachtung für persönliche Eigenart, wie selten wirkliches Interesse und Verständnis für künstlerische Fragen, wie noch seltener die Fähigkeit der Mitteilung ist. Manchenorts blieb die Antwort überhaupt aus[88]). Daß dabei auch altzopfige Angst vor biographischen Veröffentlichungen mitspielte, die man nur als Indiskretion einzuschätzen wußte, war nicht zu verwundern. Aber es fehlte auch nicht an zuerst Ablehnenden und dann Bekehrten. Ein wertvoller, wenn auch nicht sehr reich beladener Speicher von Böcklinerinnerungen tat sich in der Dienstags-, späteren Freitagsgesellschaft auf, wo alte Freunde und Verehrer Böcklins, der Maler Rudolf Koller, der Architekt Bluntschli, der Bildhauer Kißling und andere sich allwöchentlich zusammenfanden, und wo auch Gottfried Keller und Böcklin selbst früher erschienen waren. Seit einiger Zeit gehörte auch Frey dazu. Nach dem Hinscheiden Böcklins anerbot sich die Freitagsgesellschaft, für die Kunstgesellschaft das nächste Neujahrsblatt über den Meister zu liefern. Als Verfasser wurde Frey geworben, der sich als abgeschlossenes Thema Böcklins Gottfried-Keller-Medaille ausersah, aber auf die Bitte der Kunstgesellschaft weiter ausholend, „Mitteilungen über Böcklins Zürcher Zeit" gab. Am 15. November 1901 konnte der Verfasser an O. Miller melden: „Mein Böcklinneujahrsblatt ist fertig geschrieben." Es gestaltete

sich zu einer knappen Skizze für das Buch über Wohnung, Atelier, Arbeitsweise, Lebensführung, literarische und musikalische Interessen, die Freunde, besonders Keller und Koller[89]). Kurz vor dem Druck seines Buches (Januar 1903) kam Frey eine ausführliche Mitteilung über Aviatik von dem Physiker C. Ott-Werner zu, dem er das Wichtigste über Böcklins Beobachtungen und Versuche verdankte[90]).

Das Ersprießlichste an Auskünften haben Künstler gespendet. Der Medailleur Hans Frei in Basel stellte sich mit einer allgemein theoretischen Abhandlung über Medaillenkunst und seinem Urteil über Böcklins und Scharffs technische Arbeit an der Gottfried-Keller-Medaille ein; das historische Material ergaben die vom Departement des Innern in Bern bereitwillig zur Verfügung gestellten Akten und der Briefwechsel Professor Albert Müllers mit Scharff. Über Böcklins technisches und künstlerisches Verfahren aber gaben Albert Welti und Ernst Würtenberger rückhaltlosen und reichen Aufschluß. So kam allmählich das Material zusammen: Nicht weniger als fünfundfünfzig Beiträgern dankt die Vorrede. Das beleuchtet die Mühen um das rein Stoffliche. Fast alle Genannten hat Frey persönlich, oft wiederholt, aufgesucht: „Wie manchen Gang, wie manche Unannehmlichkeit hätte ich mir sparen können, hätte ich damals ein Telephon besessen", klagte er einmal. „Ich sammle (an L. C. Wolf 16. X. 1901) seit Frühjahr Material zu einem Buch A. Böcklin in Zürich. Fast alles muß aus mündlicher Tradition zusammengeschleppt werden" und (29. XII. an denselben): „Ich plage mich fortwährend mit der Materialsammlung... Es ist das eine äußerst mühsame Sache, und ich werde noch lange Zeit zu dieser Unternehmung brauchen." Dann begann die nicht minder große Schwierigkeit der Sichtung. Nicht nur das Unwesentliche, auch das Unsichere nach Inhalt oder Herkunft mußte fallen, vor allem aller lokale Klatsch, dem schon ein anderer, Albert Fleiner, zu Leibe gegangen war. Und wie wenige Mittel der Nachprüfung gab es: eines, wohl das sicherste, nennt die Vorrede, „die Kritik aller durch alle". Es waren die Mühen dessen, der aus mündlicher Tradition und einem Moment zu schöpfen hat, wo sich Gegenwart in Sage wandeln möchte. Wie leicht dagegen, aus gedruckten und dadurch wenigstens halbwegs hieratisch gewordenen Quellen zu holen! Innerhalb Jahresfrist war das Notizenchaos ausgefegt (7. VII. 1902 an Oskar Miller): „Ich ochse an meinem Böcklinbuch und bin nun überzeugt, daß es etwas Anständiges wird. Aber viel Arbeit, molto, molto!" Im Laufe des

Sommers wanderten dann einige Kapitel zu dem „Rundschau-Rodenberg" zu erstem Abdruck[91]).

Am 12. Oktober 1903 war das Manuskript abgeschlossen: „Zu meiner Entschuldigung", berichtete Frey an Laué, „führe ich an, daß es mir in die Ferien Korrekturbogen und Revisionsbogen von meinem Böcklinbuch gehagelt hat. Das war eine schwere, mit viel Zeitaufwand und Kopfzerbrechen garnierte Arbeit. Jetzt ist es fertig und wird wohl in einigen Wochen ans Licht treten."

„Wie auf Bergeshöhen ein Wanderer rings aus den Tälern das Festgeläute sich erschwingen hört und unter den webenden, schwebenden Tönen den Klang seiner Heimatglocke erkennt, so mag hier jeder meiner Helfer seine Stimme wieder vernehmen und zugleich meines herzlichen Dankes gewiß sein." Das war der bescheidene Dank, aber nicht die Charakteristik des Buches. Wie das Geläute vieler Glocken letztlich dem Ohr zu einem Akkord, zu einer bestimmten Klangfarbe zusammenfließt, darin der einzelne Ton untergeht, so war hier nicht eines jeden Lied besonders vernehmbar. Die Tonart war die Adolf Freys. Es kam darauf an, die subjektive Auffassung der Berichterstatter nach Möglichkeit auszuschalten und ein Ganzes eigener, künstlerischer Prägung herzustellen.

Noch bevor Frey den Plan seines Böcklinbuches gefaßt hatte, bemühte er sich für eine Böcklinpublikation eines andern. Albert Fleiner, der in nahen freundschaftlichen Beziehungen zu dem Meister gestanden, hatte sich Erinnerungen an ihn, besonders an das Zusammensein in San Terenzo und San Domenico aufgezeichnet und mit biographischen Zügen ergänzt. Frey machte Rodenberg darauf aufmerksam[92]). Aber eine Drucklegung durch die „Deutsche Rundschau" oder in Buchform wurde durch Fleiners Tod verhindert.

„Die Aufgabe drängte gebieterisch zur Fülle und zum Detail. Fülle und Detail allein ließen Wahrheit, Reichtum und Rundung des Bildes erhoffen. Auch Maltechnisches durfte ich nicht ausschließen, fühlte mich übrigens um so eher versucht und berechtigt, Böcklins Technik nachzuspüren, als mich derlei Dinge langeher beschäftigten, da ich selbst einmal ernstlich daran dachte, Maler zu werden. Dafür unterließ ich Bilderbeschreibungen und hütete mich... vor der literarischen Betrachtung des Malers und seiner Schöpfungen."[93])

Vier der sechs Kapitel des Buches sind biographischer Art: Wanderjahre, Bildnis, Nebensonnen, Bilder und Menschen, Unter Zürcher

Freunden. In einem geschah mehr, als die Vorrede versprach; Frey spürte Böcklins Technik nicht nur nach, sondern gab eine eingehende Darstellung seines Malverfahrens in den Wandlungen, der Zubereitung und Verwendung der Farben, der Anlage des Bildes, des Verhältnisses von Zeichnung und Kolorit, der Licht- und Raumrechnung, der Kontrasttechnik. Er spricht über Böcklins Einstellung zu Naturalismus und Freilichtmalerei, über Stoffwahl und seelische Wirkung, Gedächtnis und Erfindung — ein gewaltiges Programm, das auf 170 Druckseiten konzis, wohldisponiert und mit feinster Einfühlung erledigt wird. Und er dringt auf diesem Wege tief in den Geist Böcklinscher Kunst ein — jene alemannische Phantasiefreude, die den südländische Seemärchen und die Odyssee liebenden Meister mit dem Erzähler nordischer Spukgeschichten, Albert Welti, ebenso verband, wie beide innerer Verwandtschaft mit den Graphikern, von Cranach, Holbein, Dürer bis zu Hans Thoma, nicht ermangeln; auch Frey selbst gehört an Phantasielust und klarer Zeichnung zu diesen alemannischen Rassekünstlern. Nirgends kommt dies in seinem Böcklinbuch so stark zum Ausdruck als da, wo er Böcklins Heimat und ihren Einfluß auf seine Phantasie schildert, in den Seiten über die Juralandschaft, die wie ein lyrisches Gedicht anmuten. Hatten doch jene Zauber seine eigene Poesie vergoldet, wofür als sprechendstes Zeugnis sein frühentstandenes Gedicht „Falter" (1908 „Novembersonnenblick") und das „Aargauerlied" genannt seien. Als er die von seiner erlesensten Sprachkunst begnadeten Seiten niedergeschrieben hatte, holte er sich zur Kontrolle seiner Eindrücke noch die zweier mit jenen Poesiebezirken besonders Vertrauten ein: die Notizen Carl Spittelers hat er in einer Fußnote dem Buch eingefügt. Der andere Gewährsmann war sein Freund Walter Laué in Köln, zu dessen stimmungsvollen „Juragedichten" er ein Vorwort schrieb[94]).

Nur sozusagen im Nebenamt mit Böcklins Maltechnik zusammenhängend war das Kapitel „Die zwei Medaillen", dem Freys Darstellung beinahe das Ansehen zweier kleinen Novellen zu leihen vermochte, die Entstehungsgeschichte der Gottfried-Keller-Medaille eine interessante Auseinandersetzung zwischen dem malerischen und dem plastischen Problem, die der Bundesmedaille ein illustrativer Beitrag zu den bedauerlichen Abwegen offizieller Kunstpflege. Besonders anziehend und von echt Freyischer Faktur die biographischen Kapitel: außer den Milieuschilderungen das „Bildnis", das die Porträtkunst des C. F. Meyerbuches vielleicht in manchem Zug noch übertrifft. Denn hier kam dem

Psychologen eine verwandte Natur entgegen: Gewalt und Richtung der Phantasie, Reinheit und Ehrlichkeit des ganzen Wesens, männliche Tapferkeit der Lebensführung, unentwegtes Beharren auf der künstlerischen Eigenart, nie erloschene Naturfreude und Naturbeobachtung; und auch der Humor fehlte nicht, der Geselle tiefempfundener und überwundener Tragik. Und wie Böcklin, so hatte auch Frey den Eigenwillen der genialen Anlage, Urteil und Vorurteil im Leben und in der Kunst aus Eigenmacht, aber auch unter der Herrschaft der Stimmung und des Augenblicks. Dann die Musikalität, das Unphilosophische. Überaus reizvoll, wie diese Dinge in dem Abschnitt „Bilder und Menschen" erörtert werden. Wie eine anmutige, wehmütig verklingende Idylle endet dann das Kapitel „Mit den Zürcher Freunden" Freys Werk, das den großen Künstler mit einer Künstlertat ehrte.

Das Buch erschien zu Weihnacht 1903 bei Cotta, geschmückt mit dem Jugendbildnis Böcklins, das Rudolf Koller im Winter 1846/47 in Düsseldorf von seinem Freund gemalt hat[95]). „Freude", meldete Frey am 15. April 1904 an Fr. v. Albertini, „erlebe ich am Böcklin, von dem etwa tausend Exemplare verkauft sein werden. Es sind schon über ein halbes Hundert Rezensionen eingegangen." Von diesen Urteilen der Presse, die dem Buch so ziemlich einstimmig den ersten Rang unter den bisherigen Böcklinmonographien anwiesen und vielfach den Nachdruck auf die künstlerische Gestaltung des Stoffes legten[96]), seien nur drei besonders hervorgehoben. Heinr. Alfr. Schmid, der Verfasser des später erschienenen abschließenden großen Werkes über Böcklin, urteilte in einem längeren Referat (in der „Kunst für Alle", 1903/4): „Ein Buch, das hoch über dem Durchschnitt der Böcklinliteratur und auch über dem Durchschnitt dessen steht, was wir sonst an Künstlermonographien besitzen. Von der ersten Zeile fühlt man den klaren Kopf, den Psychologen, den Schriftsteller. Große Partien haben geradezu den Wert einer Urkunde... die ganze Schilderung ist sorgfältig abgewogen von einem Manne, der gesonnen ist, für das, was er sagt, die Verantwortung in Gegenwart und Zukunft zu tragen."... „Er leuchtet aber selbst in jene Höhen und Tiefen, in die auch der Freund und Bruder nie eindringt."... Den Eindruck der Lebenswahrheit gab in seiner naiven, unmittelbaren Art der mit Böcklins Wesen so nah vertraute Albert Welti[97]) wieder: „Solln I, München, 10. Dezember 1903. Lieber Herr Professor! Ihr Buch ist schuld, daß ich Ihnen nicht schon vorher dafür gedankt; denn ich stecke die ganze Zeit darüber...

Es ist ein schönes Werk geworden. Die Erinnerung ist mir während dem Lesen wieder frisch eingekehrt und ließ wieder alles lebendig werden... und oft nachts träumte mir, daß der Meister wieder lebendig sei... Vieles Neue habe ich auch gefunden in dem Buche, das ich selbst nicht wußte... Doch vor allem wird man in dem Buch so oft von dem poetischen Schwunge mitgerissen, mit dem Sie den Meister, seinen großen edeln Sinn und sein Schaffen schildern. Doch kann ich das mit meinen dummen Worten nicht so sagen, wie ich's fühle; aber das weiß ich, daß Ihr Buch unter den schon über den Meister erschienenen einen besonderen Geist aufweist und wohl das klarste und wahrhaftigste ist von allen. Es hat Ihnen immer die reinste Wahrheit des Bildes vorgeschwebt... Es ist eben ein ausgereiftes Werk."...

Ein anderer Maler, ein Porträtist, hat bei Anlaß von Freys Buch das Tiefgreifendste über biographische Kunst überhaupt gesagt: Ernst Würtenberger:

„Eines Tages war nun das Böcklinbuch fertig. Und wenn ich es heute wieder lese, bin ich immer wieder erstaunt, wie wahr Frey Böcklins Porträt gezeichnet hat. Es ist nicht nur in allen Einzelheiten getreu, es ist vor allem wahr im großen. Jenes Unsagbare in Böcklins Persönlichkeit, jener Zauber — es bleibt mir dies als Erlebnis unvergeßlich —, der von seiner Person ausging, ist merkwürdigerweise in diesem Buche eingefangen. Wie ein genialer Architekt aus einigen Bruchstücken einen verschollenen Tempel rekonstruieren mag, indem er ihn neu erfinden muß, so *erfand Frey einen Böcklin*, und er *fand den wahren Böcklin*. Denn so vielfältig das Material war, das er zusammenbrachte, es war doch nur Material, es waren disjecta membra, wenn nicht der zündende Funke hineinschlug. Aber er schlug ein mit blendender Helle."

Hans Thoma

Die Verwandtschaft Hans Thomas mit Böcklin — die man nicht so stark betonen darf, wie es oft geschieht[98]) — fällt in frühe Jahre. Das nahe Freundschaftsverhältnis der siebziger Jahre, die gleiche Rasse, die sich einmal begegnende Richtung der Phantasie mag zu Böcklinisierenden Motiven Thomas geführt haben: bei beiden findet sich ein Selbstbildnis mit dem über die Schulter hereinspähenden Tod, eine

Flora, ein Eremit, ein seliges Gefilde, ein einsamer, vom Rücken gesehener und diagonal in die Landschaft trabender Reiter; bei beiden die Vorliebe für Kinder- oder Puttenreigen in den Lüften oder auf der Erde. Dabei blieb jeder der beiden er selbst. So kam auch Freys Neigung zu Thomas Kunst nicht etwa von Böcklin her; lange bevor er sich in Böcklin vertiefte, schon in der Mitte der neunziger Jahre hatte er Thoma gesucht. Er sandte ihm seinen Totentanz. Erfreut erwiderte Thoma „in dem Sinne, daß Sie mir kein Fremder mehr sind" und stiftete das Bild des jungen Paares, worauf Amor den Tod bedroht[99]). Bei Oskar Miller sah Frey Thomas wundervoll leuchtende, farbige Lithographie der Flucht nach Ägypten und bat den Meister um Aufschluß über die Technik des Bildes. Die liebenswürdige Auskunft traf am 8. Dezember 1896 in Aarau ein: „Frankfurt a. M., Wolfgangstraße 150. Sehr geehrter Herr! Sie haben in bezug auf die Technik des bemalten Steindrucks ‚Hl. Familie' ganz das Richtige gesagt, was sich sagen läßt, ohne daß man von mir selber Aufschluß über das Verfahren, das ich anwendete, hat. Die so bemalten Steindrucke haben freilich eine Wirkung und Kraft, die sehr oft auch die meiner eigenen Ölbilder übertrifft — ich kam so ganz eigentlich erst durch das Bemalen der Steindrucke auf diese Technik — ich bemale den Druck zuerst mit Wasserfarbe aquarellartig — doch dies schon mit einer von mir bereiteten glanzgebenden Lösung von Gummi — auf diese Lasuruntermalung zeichne ich mit Deckfarben die Lichter so sparsam wie möglich ebenfalls mit Temperafarbe — übergehe dann das Ganze nochmals bis zu großer Tiefe mit Lasuren und zum Schluß wird ein wachsartiger Glanz durch sanftes Reiben mit einer weichen Bürste erzielt. Dieser Glanz wird ermöglicht durch die Zusammensetzung meiner Gummilösung. —

Die Bilder haben sich vorzüglich haltbar erwiesen. Manchmal firnisse ich aber auch noch zuletzt — doch ist der wachsartige Glanz fast schöner.

Übrigens beruht die starke Wirkung auch darauf, daß ich die Kraft des Druckes, die er in Schwarz hat, soviel wie möglich erhalte. — Der Druck wirkt durch die Lasuren überall hindurch. — Einige Drucke habe ich aber auch mit Ölfarbe gemalt und die Wirkung derselben ist durchaus nicht schwächer, da ich auch da Lasuren und Deckfarbenauftrag getrennt halte — also die Leuchtkraft und Transparenz der Farben erhalte. —

Mein Verfahren weicht von der modernen Ölfarbentechnik so sehr ab, daß kluge Berliner Kritiker die Behauptung aufstellen, ich habe gar keine Technik und auf meiner Ungeschicklichkeit beruhe gerade meine naive Poesie.

Das ist auch ein Standpunkt, der für so Großstadtluftkritiker sehr begreiflich ist." —

Den Brief schloß die kurze warme Aussprache über Freys Dialektgedichte[100]).

Der von beiden Männern gewünschten persönlichen Bekanntschaft, die für den Frühling 1897 geplant war, kamen unerwartete Ereignisse in den Weg: am 23. Februar verlor Thoma seine greise Mutter, und Adolf Freys geplanter Frankfurter Besuch verwandelte sich im März unversehens in eine italienische Reise[101]). Auf dieser erreichte ihn eine Karte Thomas, der in Pardone am Gardasee Erholung suchte: „5. IV. 97. Sehr geehrter Herr! Ich bin seit drei Wochen hier und werde wohl erst Anfang oder Mitte Mai wieder nach Frankfurt kommen. Es tut mir recht leid, Ihren lieben Besuch, den Sie mir auf Mitte April in Aussicht stellen, dadurch nicht haben zu können. Vielleicht gelingt es später einmal, was jetzt versagt ist."... Es gelang erst im Frühling 1900. Unterdessen war Thoma 1899 nach Karlsruhe übergesiedelt.

Im Winter 1900 hatten die Zürcher Gelegenheit, eine Sammlung von Thomabildern in den zwei Sälen ihres provisorischen „Künstlerhauses" zu sehen, die verstärkte Nachhut[102]) weniger vor einigen Jahren dort sichtbaren Stücke: jetzt handelte es sich darum, dem Bilderbestand der Kunstgesellschaft endlich einen Thoma zuzuführen. Die Kommissionsmehrheit entschied sich für die „Lautenspielerin". Adolf Frey aber hatte die poesievolle Romantik einer Landschaft ins Herz geschlossen: es war „Das Felsental", ein waldgekrönter Felskopf, „über dem rote Abendwölkchen schwimmen; im Vordergrund ein Waldtälchen und im blumigen Gras ein Wanderer, der sein Waldhorn neben sich gelegt hat." Er setzte sich dafür in der „Neuen Zürcher Zeitung" (5. III. 1900) ein und sandte das Artikelchen nach Karlsruhe, als er sich nach den Chancen eines Besuches erkundigte, den er mit einer Reise nach Karlsruhe und Stuttgart zu verbinden gedachte. „Karlsruhe i. B., 7. März 1900, Linkenheimerstraße 2. Sehr geehrter Herr! Besten Dank", erwiderte Thoma, „für Ihre freundlichen Zeilen und die Besprechung des ‚Felsentales' in der ‚N. Z. Z.'. Es würde mir eine große Freude sein, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen und Ihr Besuch ist mir zu

jeder Tageszeit erwünscht. — Wenn Sie sich aber noch auf eine bestimmte Tageszeit anmelden würden, so wäre dadurch der unliebe Zufall, daß ich gerade nicht da wäre, auch ausgeschlossen. An Mittwochen vormittag bin ich gewöhnlich nicht im Atelier anwesend." Es wurde ein gemütlicher Teenachmittag, als sich Frey und seine Frau in der behaglichen Wohnung Thomas einfanden und seine Schwester Agathe und die schöne dunkelhaarige Frau Cella mit den großen braunen Augen und den frischen Farben des Gesichtes kennen lernten. Eine rasch im Wohnzimmer aufgestellte Staffelei trug zuerst ein besonders koloristisch feines Blumenstück der Frau, hierauf kam ihr von dem Gatten gemaltes südländisches Porträt an die Reihe und das seine mit dem Tod und dem Putto. Dann führte er seine Gäste ins Atelier und holte unermüdlich ein Bild um das andere herbei. Dazwischen erzählte er von seinem Leben, seinem zögernden Aufstieg, aus dem er ohne Verbitterung — und das beste — ohne Zugeständnisse an Zeitgeschmack und übelwollende Kritik — hervorgegangen war; hatte er doch, wie er schalkhaft zufügte, immer einen Besteller, der nie genug Bilder von ihm bekommen konnte: er hieß Hans Thoma. Entzückt traten die Beschauer vor sein sonniges, leuchtendes Paradies, das sie wie der Widerschein seiner heiteren, freudigen Seele anmutete. Mit berechtigter Befriedigung wies er einen aus der Zeit der Karlsruher Studien 1859 oder 1860 stammenden Kopf von sorgfältigster Ausführung vor, ein Zeugnis frühen Künstlerernstes; dann eine Variation seines ersten Menschenpaares mit dem Tod, religiöse Bildentwürfe und ausgeführte Bilder. Dann das reiche Schwarzweiß und die farbigen Lithographien. Rückhaltlos sprach er von technischen Mühen und Rechnungen: denn „der Verstand ist es, der immer tätig zu sein hat beim Entwerfen, Aufbauen und Vollenden des Kunstwerks". Freilich, „der Verstand hat sogar so verständig zu sein, sich immerfort vom lebendigen Gefühl lenken zu lassen". „Ich habe mich nie zu einem Einfall gezwungen," vertraute er Frey an, und lächelnd erzählte er, wie er, um den Beweis zu erbringen, er könne auch noch anderes malen, einmal beschloß, die Landschaft zu meiden; aber „es vergingen kaum zwei Tage, so hatte ich wieder eine auf der Staffelei."

Frey zeichnete alles dieses Schöne und Lehrreiche auf, als er sich entschloß, in einem der Zürcher Rathausvorträge über das Thema Hans Thoma zu sprechen. Am 6. Dezember 1900. Im Oktober erbat er sich noch einige orientierende Details von ihm, die am 30. erteilt wurden. „Als Ihr Brief vom 10. d. M. kam," schrieb Thoma, „lag

ich in Frankfurt an einer wiederholten Blinddarmerkrankung zu Bett. — Am 27. erst konnte ich nach Karlsruhe reisen und bin noch sehr schwach. — Über mich gibt es folgende Besprechungen: H. Th. von A. Spier, Heft der Kunst unserer Zeit von Hanfstaengl. H. Th., von Fritz von Ostini, Künstlermonographien, Knackfuß. — Ferner ist eine Sammlung von meinen Bildern in Lichtdruck erschienen von Prof. Dr. Henri Thode, 2 Mappen mit etwa 150 Blättern, Frankfurt. Die 3. Mappe erscheint zu Weihnachten, und es soll fortgesetzt werden, sodaß meiner Berechnung nach etwa 5 oder 6 Mappen zusammenkommen würden. Mit den besten Grüßen von uns allen an Sie und Ihre verehrte Gattin. Ihr ergebener Hans Thoma.

Entschuldigen Sie den kurzen Brief, aber ich darf noch auf ärztlichen Rat keine großen Sprünge machen."

Freys Vortrag über Hans Thoma blieb manchem Hörer unvergeßlich nicht nur wegen des Reichtums der Gesichtspunkte und der glänzenden Form, sondern auch wegen der freudigen, werbenden Wärme, die der Vortragende für den Menschen und Künstler empfand und nicht zurückhielt. Er bedeutete eine Würdigung, wie sie so verständnisvoll, tiefgreifend und umfassend Thoma damals nicht leicht erfahren hatte. „Ihr Aufsatz über Thoma", schrieb am 31. März 1901 Hermann Grimm darüber, „ist ganz vorzüglich. Sie lassen ihn natürlicherweise noch einmal erscheinen, und da möchte ich bitten, einige Arbeiten auszuwählen, die Sie ganz eingehend beschreiben, denn es müssen bei einer solchen Würdigung, der sichtbaren Maße nach, Hauptwerke die Mitte bilden. Ich glaube, es wird Ihr in der Tat sehr schöner Vortrag dann eine Art Zentrum erhalten, was er als gesprochen nicht brauchte, denn da muß man vorwärts, das bei Gedrucktem aber einen angenehm retardierenden Einfluß hat." Ganz abgesehen davon, daß Frey in Zürich die Möglichkeit fehlte, Thomaoriginale zu sehen, er steckte zu tief in den Böcklinarbeiten, und er unterließ mit voller Absicht auch hier Bilderbeschreibungen und hütete sich vor der literarischen Betrachtung des Malers und seiner Schöpfungen.

Als zu Hans Thomas siebzigstem Geburtstag (2. Oktober 1909) eine Hans-Thoma-Mappe geplant und Frey um einen Beitrag gebeten wurde, stiftete er die Idylle „Luginsland"[103]), mußte aber auf die persönliche Teilnahme an der Eröffnung der Thomaausstellung und an dem abendlichen Festakt verzichten, so sehr ihn das Zusammensein mit Welti und Kreidolf gelockt und so gern er dem Gefeierten selbst

wieder einmal in die klaren Augen geblickt hätte. Auch eine spätere persönliche Begegnung verhinderte Thomas Alter und die jährlich zunehmende Reiseunlust Freys.

Albert Welti

Über Freys Verhältnis zu Weltis Kunst und was er über sie geschrieben hat, ausführlicher zu sprechen, wird die Publikation seiner Briefe 1916 und 1920 Anlaß bieten. Ich greife hier nur einiges Persönliche von der ersten Bekanntschaft bis zu Weltis Tod heraus.

Nach Albert Weltis Tod hat Frey eine knappe Charakteristik seines Wesens und seiner Kunst in einem Feuilleton der „Frankfurter Zeitung" durch einige Erinnerungen an den persönlichen Verkehr mit ihm eingeleitet. „Es war," schildert er die erste Begegnung, „denke ich, 1889 oder 1890, daß ich Albert Welti zum erstenmal sah, wenige Schritte von Böcklins Atelier entfernt, das er eben verließ und wo ihn ein gemeinsamer Freund mit mir aufsuchen wollte. Noch steht der schlanke, kräftige, junge Mann vor mir, etwas verlegen, aber freundlich, wie er übrigens Zeit seines Lebens geblieben ist. Noch sehe ich die hellblaue, weißgetupfte Knüpfkrawatte, das einzige äußere Zeichen der Künstlerschaft, das er sich vielleicht je zugebilligt hat. Ich sehe ihn noch wie heute vor mir, wohl deswegen, weil er sich in seinem Äußern und Gehaben so wenig geändert hat, außer daß in den letzten Zeiten sein Bart anzugrauen begann. Ein zweitesmal besuchte ich ihn im Oktober 1894 in Höngg bei Zürich... Am Tage vor dem Besuch war ihm der erste Sohn geboren worden. Er saß, als ich mit meinem Bruder eintrat, über Mörike, wie uns ein Blick zeigte, als er hinausging, um einen Krug neuen Weins zu holen."

Bald nach dem ersten Besuch[104]) setzte der Briefwechsel ein, der die Einstellung Weltis zu der Persönlichkeit und der Dichtung Freys bezeugt. Weltis Liebe gehörte vor allem der Lyrik. „Auch die geehrten Zeilen von Herrn Adolf Frey", bekannte er einmal Oskar Miller[105]), „haben mich sehr gefreut. Vor einigen Wochen habe ich in der ‚Zürcher Zeitung' einige kurze, aber mächtig tief empfundene Gedichte von ihm gelesen, die mir noch jetzt inwendig nachklingen. Die lyrischen Dichter sind mir auch die liebsten, besonders Eichendorff." Und er gab dem gleichen Gefühl dem Dichter selbst gegenüber Ausdruck, als dieser ihm seinen Totentanz und seinen ersten Gedichtband gespendet hatte[106]). „Höngg, 27. Dezember 1894... Es war eine wundervolle Überraschung,

als Ihr ‚Totentanz', auf den sich schon vorher meine Wünsche gerichtet, plötzlich aus des Dichters eigener Hand mir zukam. Ich danke Ihnen für das Werk so großer Schönheit und für die Ehre, die Sie mir erweisen" und „4. Juli 1896... Es war schon längst mein stiller Wunsch, Ihre Gedichte zu besitzen; jetzt, da mir die Ehre zuteil wird, sie vom Verfasser selbst als Geschenk zu erhalten, können Sie sich meine Freude vorstellen, und ich danke Ihnen recht von Herzen für dieses mir liebe Geschenk. Vorher kannte ich von Ihren Werken außer dem Totentanz nur wenige... Jetzt aber halte ich den ganzen vollen Becher in den Händen und habe schon manchen langen Trunk daraus getan." Auch aus dem vermehrten Hort der zweiten Auflage schöpfte er neue Freude und erkannte Freys künstlerische Individualität wieder[107]). Aber so innig er im Gegensatz zu dem der Epik zuneigenden Böcklin die Lyrik eines Eichendorff, Mörike, Adolf Frey aufnahm, er hat weder die Illustration eines dieser Dichter versucht, noch läßt sich der Gesamtcharakter seiner Erfindungen als ein vorwiegend lyrischer bezeichnen, mag man auch bei seinem Hochzeitszug an ein Volkslied, bei dem Geiger auf dem Grab der Geliebten oder der Mondnacht an Eichendorff, bei dem Gang nach dem Hades und dem Charon an Frey denken; wie der „Auszug der Penaten" mit Gottfried Kellers „Poetentod" zusammenhängt, hat Frey selbst einmal auseinandergesetzt. Den dramatischen Schöpfungen Freys dagegen stand er mit geringerem Verständnis gegenüber, und die Meyerbiographie hatte für ihn mehr den Wert eines die Heimat verherrlichenden Dokumentes, als daß er ihre künstlerische Faktur erkannt hätte.

Der persönliche Verkehr wurde durch Weltis Übersiedlung nach München eingeschränkt auf die meist kurzen Aufenthalte in der Schweiz; Besuche des Malers bei Frey in Zürich sind — nach einem kurzen Wiedersehen 1896 — in den Jahren 1899, 1901, 1903, 1905 zu verzeichnen. 1901 hat er zweimal Freys Kopfbild gezeichnet. Der erste Anlauf mit Kohle, Anfang Juli, mißlang vollständig: beinahe en face und von dem etwas zusammengedrückt Sitzenden aufgenommen, war die untere Gesichtshälfte zu stark betont, das Kinn herausgetrieben, der physiognomische Ausdruck ein fremder. Das in einer Stunde heruntergestrichene Blatt existiert nicht mehr. „Wenn ich sobald wieder nach Zürich komme," schrieb der selbst davon Unbefriedigte am 18. Juli, „geraten wir aber auch hinter Ihr Porträt, aber nochmals von neuem." Das geschah dann am 13. August, wo ein Profilbild entstand, das den

Schwierigkeiten von Freys Kopf aber auch noch viel schuldig blieb. Veranlassung zu der raschen Rückkehr gab jener Auftrag für das Trauungszimmer des Zürcher Standesamtes, den er Freys Bemühungen verdankte. Welti war anfangs mit Feuereifer dabei: „Ich kann Ihnen nicht sagen," schrieb er an Frey, „wie mich dieser erste Auftrag in angewandter Kunst und al fresco freut, und ich danke Ihnen für Ihre wackere Tat von ganzem Herzen. Ich will mich mit ganzer Kraft dahintersetzen[108])." Aber bald mit einem andern Auftrag betraut und mit der Sehnsucht nach freiem Schaffen im Herzen, zog er seine schon eingereichten Entwürfe wieder zurück[109]). Zweimal konnte Frey den vielfach gereizten und verbitterten Freund von unüberlegten Schritten zurückhalten, die ihm wohl nur Schaden eingetragen hätten: das eine Mal handelte es sich um einen überaus heftigen Artikel über die Angriffe gegen Hodlers Marignanofresken, das zweite Mal um einen vermeintlichen Angriff auf ihn selbst, den er öffentlich zurückweisen wollte.

Im Jahre 1911 war Frey mit seiner Frau zur Kur in Rheinfelden. An einem naßkalten Sonntagnachmittag stießen sie zu beider Teile fröhlicher Überraschung auf Albert Welti, der mit seinen beiden Söhnen durch die verregnete Straße daherspazierte. Man setzte sich für ein paar gemütliche Stunden im Gasthof zum Schützen zusammen, wo Weltis Mutter und seine Schwester zur Kur waren und auch Weltis Gattin sich befand, die am nächsten Morgen mit dem Ältesten nach München abreiste, um für den angehenden Kunstschüler Quartier zu suchen. Als Frey nach zwei Tagen beim Frühstück die „Neue Zürcher Zeitung" zur Hand nahm, las er erschüttert die Kunde von ihrem plötzlichen Hinscheiden.

Während des Zusammenseins in Rheinfelden hatte Welti von seiner Arbeit für den Ständeratssaal in Bern erzählt, mit welcher er bis zum Frühling des kommenden Jahres zu Rand zu kommen hoffte. Dann wolle er seinen Wohnsitz in Zürich aufschlagen. Er kam als Schwererkrankter dahin, in die Pflege von Mutter und Schwester. Schon im Herbst war Frey sein bleiches angegriffenes Aussehen aufgefallen — nun, als er ihn am 24. Mai besuchte, schien nach einigem Erfolg der ärztlichen Behandlung wieder Hoffnung. Das Gespräch kam auf Böcklin, und der Kranke zeigte Frey jenen Brief des Meisters, der ihm beim Vater die Erlaubnis der künstlerischen Ausbildung erwirkte. Nach zehn Tagen mußte Frey auf eine Wiederholung seines Besuches

verzichten — ein Rückfall hatte den Freund ganz darniedergeworfen. Am 7. Juni 1912 verschied er.

Frey empfand seinen Verlust schwer; denn über all dem Dank, den er ihm für mündliche und briefliche Aufschlüsse über Böcklins Technik schuldete und wiederholt öffentlich abstattete, haftete seine warme Anhänglichkeit an dem Menschen Albert Welti, an seiner herrlichen naturfrischen Unmittelbarkeit und Ehrlichkeit, an seinem künstlerischen Ernst und dem in gesunden Tagen aus seinen blitzenden Blauaugen strahlenden Lebensmut.

Frey hat sich in Rede und Druck wiederholt über den Künstler vernehmen lassen: in kurzen Zeitungshinweisen[110]), dem Nekrolog der „Frankfurter Zeitung", in der Rede bei der Eröffnung der Welti-Gedächtnisausstellung am 8. September 1912[111]), wo er ihn unter die vier deutschschweizerischen Gedankenmaler (peintres cérébrals) Füßli, Böcklin, Welti, Hodler einreiht und wesentlich seine Eigenart von der Böcklins abhebt, die Hemmungen seiner Entwicklung durch diese Jüngerschaft andeutet und — auch die Parallele zu Keller fehlt nicht — einige der Gesichtspunkte fixiert, die später in größeren Maßen ausgeführt wurden. Das geschah zuerst in einem Vortrag, den er 1914 und 1915 in verschiedenen Schweizer Städten hielt, zuerst am 23. November 1914 im Lesezirkel Hottingen[112]). Er sprach hier von dem Schicksalhaften in des Künstlers Leben und Entwicklung, den Hemmungen in seiner Anlage und dem ungebrochenen Schöpferwillen durch alle Wandlungen seiner Motive. Im Lichtbild waren diese zu verfolgen besonders an dem „Auszug der Penaten", dessen Entstehung von der ersten Konzeption durch G. Kellers „Poetentod" bis zur endgültigen Gestaltung eine biographisch wie künstlerisch höchst aufschlußreiche Beleuchtung des ganzen Problems Welti bedeutete. Das Endgültige brachten dann die Einleitungen zu den beiden Briefbänden.

Ernst Würtenberger

Frey war mitten in seiner Vorarbeit für das Böcklinbuch begriffen und hatte schon Weltis Auskünfte eingeheimst, als er von diesem erfuhr, daß ein anderer Böcklinschüler, Ernst Würtenberger, sich in Zürich niederzulassen beabsichtige und wohl auch seine Erinnerungen zu steuern bereit sein würde. So wandte er sich an den ihm persönlich und literarisch Unbekannten[113]). Es wurde Ende November 1901,

bis es zu einer ersten Begegnung kam: im Café Metropol in Zürich, wo die beiden Herren einige Stunden beisammen saßen. Außerordentlich befriedigt kam der Fragesteller von der Zusammenkunft zurück: Klarheit und Reichtum der Auskünfte, die lebhafte, geistvolle Unterhaltung hatten ihn ebenso gefesselt wie der Eindruck der ganzen Persönlichkeit: ein Künstler, der nicht nur sich selbst genaue Rechenschaft ablegt, sondern Rechenschaftsablage und Kunstwissen auch pointiert zu formulieren und mitzuteilen versteht, ein liebenswürdiger, vielseitig, auch literarisch Gebildeter, ein Unterhalter ersten Ranges, war sein Urteil, und er freute sich auf den persönlichen Verkehr. Einige Monate später, 1902, hielt Würtenberger mit seiner jungen Frau seinen Einzug in das Häuschen an der Zollikerstraße in Zürich mit seinem Ausblick auf den gleißenden See und dem geräumigen glasgedeckten Atelier. Besser, als es Worte vermöchten, hat Würtenberger selbst auf seinen Familienbildern die Bewohner dieses Heims geschildert, seine tapfere, gescheite Frau, deren rassiger, alemannischer Blondkopf aus einem Madonnenbild Holbeins stammen könnte und mit seiner reinen Umrißlinie den auf den Kontur so sehr eingestellten Gatten immer von neuem zur Wiedergabe reizen mußte und die drei lieblichen Kinder. Eine Heimstätte freudigen Behagens und unerschöpfter Anregung für Frey, wenn er erst einige Stunden im Atelier verplaudert, belehrt und belehrend die neuentstandenen Bilder gemustert oder dem Freund vorgetragen hatte, was ihm selbst seit dem letzten Zusammensein die Muse geschenkt. Dann stülpte sich für den fast eine Stunde betragenden Heimweg auch der Maler den Filz auf den markanten länglichen Kopf mit den hellen, scharfen Augen, um den halben oder ganzen Weg mit dem Gast noch zu teilen. Über das, was er von Frey empfing, hat er selbst eine lebendige, warme Schilderung entworfen.

Eines Tages im März 1905 kam Frey von einem solchen Nachmittag mit den Worten nach Hause: „In ein paar Tagen verreist Würtenberger nach Paris. Ich habe mit ihm verabredet, daß wir mitgehen wollen! Ich möchte wegen Koller die Bilder Troyons sehen." So geschah es, und nach einer fröhlichen Fahrt kurz vor Mitternacht angelangt, stiegen die Reisenden — Würtenberger in Begleitung seiner Schwester — im Hôtel de Bade, in der Nähe des Boulevard des Italiens ab. Vom schönsten Frühlingswetter begnadet, zog das Vierblatt allmorgendlich in den Louvre. „Als wir beide", erzählt Würtenberger[114]), „in Paris waren, merkten wir erst, daß wir uns beide eigent-

lich mit der modernen Malerei auseinandersetzen wollten, und so hatten wir wieder einmal wie bei Böcklin das gleiche Interesse, und wieder war von uns jeder auf einem andern Wege dazu gekommen. Bei Frey gab Koller den Anlaß, bei mir war es das Bedürfnis, meine Darstellungsmittel zu erweitern... Sein Spezialstudium Troyon betrieb Frey meist allein, während ich mich zu den Bildnissen Jean Fouquets zurückzog. Abends — das nächtliche Paris schenkten wir uns völlig — rauchten wir unsere Zigarren im Rauchzimmer des Hotels, das ganz für uns reserviert schien, und da war es nicht mehr Paris, es war wie im Atelier in Zürich. Frey ging in seiner gemütlichen Art mit bedächtigen Schritten auf und ab, stellte vielleicht eine Frage, die sich zu einem Thema auswuchs, über das man stundenlang reden konnte... Die Pariser Woche wirkte noch lange nach bei uns beiden. Wir hatten mehr Vergleichspunkte in unsern Unterhaltungen wie vorher. Und es kam uns beiden zugut; denn wir hatten uns mit vielem auseinanderzusetzen." In der zweiten, heller belichteten Etage des Louvre fand Frey die koloristisch und kompositorisch feinen Troyons, die Retour à la ferme, La Barrière, La rencontre des troupeaux, Bœufs se rendant au labour, Les Hauteurs des Suresnes, Le passage du Gué, die er zur Vergleichung mit dem Tiermaler Koller zu sehen begehrte; „vor allem", so berichtet eine briefliche Mitteilung von Professor Würtenberger, „wurde die Technik Troyons untersucht, die ja Koller in der Hauptsache übernommen hatte. Es war für Frey sehr interessant, die eigenartige Anwendung der Rotuntertuschung zu studieren (Troyon ging hierbei raffinierter zu Werke als Koller, obgleich Koller sich fast ziemlich an Troyons Art der Untertuschung hielt). Des ferneren interessierten Frey die Tiermaler Jacques und Brascassat, von welchen auch Koller viel gesprochen hatte." Dann die Potter, von denen ihm besonders die eindrucksvolle „Prairie" beachtenswert schien, und was von Rosa Bonheur da war, von der er einigermaßen enttäuscht wegging. Mit staunender Freude erfüllten ihn die Corots, Daubignys und der effektvolle, fast die Grenzen malerischer Impression streifende glänzende „Printemps" Millets. Immer wieder aber zog es ihn in die lange Galerie, wo die Primitiven hingen, zu Ghirlandajo, Botticelli, Mantegna, und dann zu den Veronese, Giorgione, Raffael, Leonardo. Oder er stand vor dem mächtigen Delacroix still oder vor Courbets berühmtem „Begräbnis in Ornans", das ihm Anlaß zur Vergleichung mit dem gleichen Motiv des allzu früh dahin-

gerafften Luzerners Fehlmann bot. Von den Niederländern hatten es ihm außer Rembrandts stupendem letzten Selbstbildnis vor allem Frans Hals und Adrian van der Neer angetan. Die damalige französische Moderne sah man am besten im Luxembourg, wo Manets Olympia mit dem scharfen Kontrast ihres Hell und Dunkel, der prachtvollen Zeichnung, der scheinbar neuen und doch so unverkennbar an die italienische und deutsche Primitive erinnernden Flächenhaftigkeit sich unverlierbar dem Gedächtnis einbrannte, während von draußen aus dem Park die goldenen Frühlingslichter hereinspielten. Manet und besonders Claude Monet lernten die Besucher dann vor allem bei Durand Ruel kennen, der, eine kauflustige Kommission in ihnen vermutend, ihnen seinen schier unerschöpflichen Vorrat besonders von Monets vorwies und sie in seiner Wohnung mit weiteren Schätzen, vorwiegend auch mit einigen Degas, liebenswürdig bekannt machte.

„Die Olympia Manets", fährt Würtenberger fort, „wirkte auf Frey seltsam; er fand sie eher klassisch als revolutionär. Den Ausdruck der Olympia dagegen empfand er als leer... Nachdem wir nach diesen Strapazen gemütlich in irgendeinem Café gelandet waren, war das erste Wort Freys: ‚Also, zugegeben: es ist eine neue Art, die Dinge zu sehen. Aber die Bilder, auch Manet nicht ausgenommen, sind leer. Es fehlt das Geistige, so geistvoll diese maniera nova als Malerei, als Technik sein mag'... Ich als Maler verfocht damals Frey gegenüber den Standpunkt, daß der Geist in der Art die Dinge zu sehen liege, und daß man nicht etwas außerhalb dieses Geistes darin sehen dürfe. Aus diesem Gegensatz der Meinungen entstanden nun im Rauchsalon die anregendsten Unterhaltungen und Dispute. Und ich muß heute sagen, daß Frey schon damals sehr scharf die Grenzen des Impressionismus erkannt hatte, die uns Malern erst viel später aufgingen. Diese Auseinandersetzung mit den Impressionisten ließ uns beide unsere ganze Vorstellung von bildender Kunst sozusagen revidieren, wobei uns natürlich die wunderbare Übersicht, die uns tagsüber der Louvre bot, sehr zustatten kam. Unsere abendlichen Gespräche erhielten dann neuen Antrieb, nachdem wir im Pantheon die Wandmalereien gesehen hatten. Das Problem der muralen Malerei war dadurch zum Mittelpunkt unserer Gespräche geworden. Der große Neuerer Puvis de Chavannes hatte uns beiden so drastisch gezeigt, daß dabei keine Helldunkelwirkungen angestrebt werden dürften, wie etwa im Staffeleibild. Das milde Licht des Tages oder des Mondscheines ergoß sich

bei Puvis über alle Teile des Bildes und die Farben waren gedämpft und dezent. Besonders lehrreich als Gegenbeispiel war uns dabei das große Wandbild von Bonnat, eine Enthauptung. (Auf einer Treppe faßt der Heilige mit den Händen seinen abgehauenen Kopf.) Hier war alles ateliermäßig fast schwarzweiß heraus- und übermodelliert. Des weiteren wurde das Porträtproblem an Hand der verschiedensten Meister des Louvre nach allen Seiten hin erörtert. Die Altdeutschen und Flamen, die Frühitaliener, vor allem Pisanello, Melozzo da Forli, dann Jean Fouquet, Clouet und Holbein, wurden in ihrer zeichnerischen dekorativen Porträtkunst gegen Velasquez, Tizian, Rubens, Rembrandt usw., soweit diese als Porträtmaler in Betracht kamen, in Parallele gestellt. Es ergaben sich da für uns mancherlei Gesichtspunkte für die Darstellung des Geistigen im Porträt. Hierbei kam es Frey sehr zustatten, daß er sich mit dem literarischen Porträt schon lange intensiv beschäftigt hatte, und ich hörte manches Wort von ihm, das mir als bedeutungsvoll im Gedächtnis blieb. Er verlangte vor allem Wahrheit beim Porträt. Das heißt, jedes voreilige Interpretieren einer Persönlichkeit, ein so oder so sehen wollen, lehnte er ab. Das Porträt müßte sich aus den Wesenszügen, die aufgesucht werden müßten, fast von selbst ergeben."

Das Merkwürdigste an Malerei aber sahen sie kurz vor ihrer Abreise: das Musée Moreau, in der Nähe der Madeleine, an einer einsamen, ansteigenden Straße gelegen. Es mutete sie seltsam an, als sie als einzige Beschauer einen hohen, verdunkelten Raum betraten, worin der Diener erst Vorhänge und Hüllen beseitigen mußte, ehe ihnen die ganze seltsame Welt dieser Künstlerphantasie entgegenprallte: Waren sie nach Altmexiko oder Indien oder Japan geraten? Die Wände ringsum füllte eine seltsame Ornamentik, Pflanzen- und geometrische Motive mit starr blickenden Menschenangesichtern und phantastischen Tierbildern fast beängstigend untermengt, als Ganzes ein Chaos, kranker Vorstellung entsprungen, im einzelnen wundervoll gezeichnet, oft wie Edelgeschmeide funkelnd und von emailartiger Wirkung; Fernand Khnopff erinnerte sie später daran. Bekanntes Vorstellungsgebiet betraten sie erst wieder, als der Diener die überreich gefüllten Aquarellmappen mit den hier und da japanisierenden Landschaften öffnete.

Eines Nachmittags gerieten die Reisenden in das Gewühl des Maskenzuges der Blanchisseuses, dann ging ihre Zeit zu Ende. Es reichte noch zu einem flüchtigen Besuch der Plastikräume im Louvre, wenig-

stens bei der Hohen Frau von Melos und dem Borghesischen Fechter, die Codices der Nationalbibliothek, die Sorbonne, Trocadero, Champs Elysées usw. zu sehen. Dann schlug die Abschiedsstunde von dem Reiz der silbernen Seinenebel, den halbverschleierten Silhouetten der Notre-Dame, des Palais Royal, der Tuilerien, und ermüdet und bereichert kehrten sie nach Hause.

Ernst Würtenberger hat drei Bildnisse Adolf Freys hergestellt. Das erste, 1902 entstandene wurde ihm zugleich Demonstrationsobjekt. „Und da man Technik am besten mit dem Pinsel in der Hand erklärt — anders geht es überhaupt nicht — so malte ich gleich Freys Porträt in Böcklins letzter Technik in Kirschharztempera." Auch in Komposition und Farbengebung wurde es ein Bild, an dem Meister Böcklin wohl seine Freude gehabt hätte: Der abendliche Himmel in gelben Tönen mit leichten grauen Wolken. Darunter eine typische Juralandschaft, die dem Aargau entnommen sein könnte; unter dem bewaldeten blauenden Höhenzug der ziehende Fluß; ihn riegelt in der linken Ecke ein weidenbestandener Hügelvorsprung ab, unter dem am Rand eines Ährenfeldes drei singende junge Mädchen stehen, deren letzte zu dem Dichter heraufwinkt. Emporgerichtet in straffer Haltung steht er beinah lebensgroß auf erhöhtem Punkt, bis zum Hüftenansatz sichtbar. Der sinnende, verlorene Blick geradeaus ins Weite gerichtet, in der linken das Notizbuch, in der etwas gesenkten Rechten der Stift: es ist der Augenblick der Konzeption[115]). Ein zweites, kleineres, ein Brustbild, malte Würtenberger auf eine Erlenholzplatte in Öl, auch hier in gewählter diskreter Koloristik: Der blau untermalte Hintergrund zeigt dunkelstes Grün, das in der gelblichgrünen Krawatte seinen Ausklang findet; Rock und Weste dunkelbraun, im Gesicht die bräunlichen Töne etwas stärker, Einviertelprofil, die großen braunen Augen unter der Brille offen und frei ausschauend; mit ruhigem Gesichtsausdruck und einem leisen Lächeln auf den Lippen. Vortrefflich die Modellierung des Schädels, der Wangen, des Kinns; nur eine leichte, nicht völlig besiegte Schwierigkeit in der Nasenform beschränkt etwas die lebendige Wirkung[116]). Ein repräsentatives Bild wurde das dritte, 1908 entstandene Hochbild in Öl: Kniestück, en face mit zusammengelegten Händen und die Längslinie begleitenden angeschlossenen Armen, ganz auf grau-schwarz-weiß gestimmt. Das sehr ähnliche Porträt dadurch etwas beeinträchtigt, daß es zu stark von unten genommen ist, wodurch Stirn und Haaransatz zurückweichen und der Kopf verkürzt erscheint.

„Bevor ich die Pariser Reise antrat," erzählt Würtenberger, „hatte ich gerade am Holzschnitt Feuer gefangen, und in Paris suchte ich nun alles dessen habhaft zu werden, was mir irgendwie für meine Holzschnittbestrebungen förderlich schien. Da ich ganz von dem Holzschnitt besessen war, ließ ich natürlich auch Frey mit meinen Erörterungen über diese mir neue Graphik, die mich dann späterhin so sehr in Bann schlug, nicht in Ruhe. Und Frey ging auch auf jede meiner Untersuchungen und Problemstellungen bereitwilligst ein, und dies ging so weit, daß er selber im Geiste Holzschnittdarstellungen erfand, die er mir nicht vorenthielt und die einen feinen Sinn für das illustrative Gestalten bekundeten. Totentanzmotive waren darunter, die er mir in solch plastischer Anschaulichkeit schildern konnte, daß ich sie heute noch vor Augen habe. Sein Eingehen auf meine damalige Begeisterung war einer seiner vielen Freundschaftsdienste, die er mir zuteil werden ließ." Aber trotzdem: Adolf Frey hielt große Stücke auf den Porträtisten Würtenberger und mahnte ihn immer wieder zur Bilder- und Bildnismalerei, wenn er sich ausschließlich dem Holzschnitt zuzuwenden schien. Freudig nahm dann wohl der Gemahnte wieder den Pinsel zur Hand: „Und wenn mein lieber Freund und Mentor wieder zu mir ins Atelier kommt, so soll er seine Freude daran haben. Denn ich will versuchen, ihm nachzueifern, vor allem in einem Punkte: in seiner untrüglichen Wahrhaftigkeit." Es war Frey nicht mehr beschieden.

Rudolf Koller. Das Kollerbuch

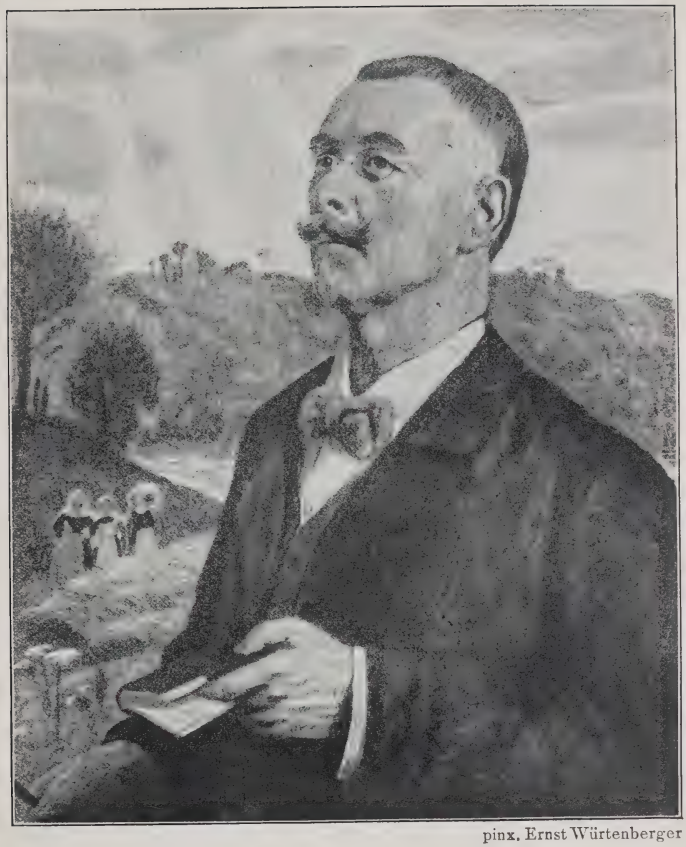
Wie etwa einem Wanderer unversehens ein Ausblick auf lockendes, von ihm noch unbetretenes Gefild sich auftut, ein Fußpfad sich durch blumige Wiesen windet, hinter einer Baumgruppe verschwindet und zum Wald vorausklettert, so daß der Überraschte sagen muß: „dem will ich einmal folgen", so führte der steile Weg der Böcklinstudien in Werk und Leben des Idyllikers Rudolf Koller hinein. Denn auch der große Tiermaler, der er übrigens nicht ausschließlich war, gehörte zu denen, die der Zauberer Böcklin in seinen Bann gezogen hatte. Und zwar von frühen Jugendtagen an. Dennoch gingen Freys Freundesbeziehungen zu dem um ein Vierteljahrhundert älteren Mann nicht von den Böcklinfragen aus, sondern nahmen einen etwas ungewöhnlichen Anfang. „Rudolf Koller", erzählt die Vorrede zu dem Kollerbuch, „stand schon im dreiundsiebzigsten Jahr, als uns die gemeinsame Mitgliedschaft in einer Kunstkommission zusammenführte. Es war ein An-

trag gestellt. Ich unterstützte ihn wie die Vorredner. Auf einmal, als ich geendet, schüttelte der Meister, der bisher unbeweglich geschwiegen, den grauen Bart, stieß ein paar unwillige Worte hervor und verließ spornstreichs den Sitzungssaal. Der streitbare Überzeugungszorn hat für mich, bei so viel Feigheit und berechnender Zurückhaltung der Welt, immer etwas Anziehendes gehabt. Ich ging heim und schrieb Koller den Entschuldigungsbrief, den er mit Fug und Recht mir hätte schreiben können. Er antwortete umgehend und lud mich zum Atelierbesuch ein. Ich folgte seiner Aufforderung, und wir wurden fast vom Tag an Freunde[117])."

Im Jahr 1898 feierte die Kunstgesellschaft Zürich Kollers siebzigsten Geburtstag mit einer Jubiläumsausstellung, zu welcher der große Hauptteil der Bilder aus Züricher Privatbesitz kam, die mehr als die Hälfte der 367 Nummern betragenden Studien und Skizzen aber fast mit Gewalt aus den Mappen und Winkeln des Ateliers geholt werden mußten, wo sich, vergessen und weggestellt, auch noch manches treffliche Bild fand — es war bei weitem nicht das ganze Oeuvre. Das allein erzählt Schicksal und Charakteristik Rudolf Kollers: ein nicht erst vom Ausland her eingeführter Heimatkünstler, sondern einer, in dem sich die Heimat von Anfang an wiederfand, so bodenmäßig war er, so schweizerisch, nicht nur gegenständlich, in der Landschaft, den Menschen — und dem lieben Vieh, sondern auch in der prunklosen Ehrlichkeit und Sachlichkeit seiner Kunst. Und so unmodern: war er nicht einer, der das fertige Bild über Studie und Skizze stellte, der nur das Vollendete aus der Hand gab und lieber Bilder und Studien in ungeahnter Zahl bei sich aufspeicherte? Aber auch ein tragisches Schicksal zwang zu solchem Verfahren. Seit ungefähr einem Jahrzehnt arbeitete der Rastlose mit stark geschwächtem Augenlicht, was Qualität und Verkäuflichkeit seiner Sachen schädigte: nun war es Zeit, daß der verborgene Reichtum der guten Jahre lohnte, was er seiner Kunst geopfert hatte. Die Ausstellung hatte einen glänzenden Erfolg, und Rudolf Kollers Lebensabend war gesichert.

Was war es für ein Leben gewesen, das dieses Resultat gebracht hatte?

Als Adolf Frey sich entschloß, diese Frage darstellend zu beantworten, fand er keinen Vorgänger. Außer einer fast katalogmäßig knappen Autobiographie vom Jahre 1888[118]) und einigen Zeitungsnotizen war nichts da. Aber die von den gemeinsamen Lehrlingstagen bis zu



pinx. Ernst Würtenberger

A. Dolf Frey

1901

Böcklins Tod nie erloschene Freundschaft mit diesem brachte es mit sich, daß über den Nachforschungen nach dem einen auch einiges über des andern Erdenwandel abfiel. Und Koller selbst war in stets erreichbarer Nähe. Über das ihm gewidmete Böcklinbuch freute er sich über die Maßen, noch mehr als er vernahm, Frey wolle nun auch sein Leben darstellen[119]).

Es waren arbeitsreiche, aber auch gemütliche Nachmittagsstunden, in denen der Biograph draußen in der Hornau, wie Kollers Besitztum am Zürichhorn hieß, seine Aufzeichnungen von den Lippen des greisen Freundes weg fixierte: „Erfreut über mein Vorhaben, geleitete er mich durch seine Vergangenheit. Flüchtigen Schrittes durchmaß er einen Lebensraum, kehrte auf meine Bitte für ein kurzes da- oder dorthin zurück und setzte dann wieder rasch ausholend den Weg fort. Nur bei den Pariser Revolutionstagen verweilte er länger, die er mit Böcklin erlebt und später mehrfach zum besten gegeben hatte. Seiner Anspruchslosigkeit erschien der 24. Februar 1848 als der einzig erzählungswürdige Tag seines Daseins. Ich stenographierte unter seinen Augen, um von der bescheidenen Ernte nichts zu verlieren und nichts zu verschieben." (Vorrede.) Erst nach dem Tod Kollers fand sich dazu noch Ergänzung aus dem Briefwechsel mit seinen Eltern, der Braut, mit Zünd, in den wenigen Schreiben an seinen Lehrer Ulrich, an seine Frau, an den Maler Stückelberg und einigen besonders interessanten von Böcklins Hand. Wieviel aus mündlichen Forschungen nach Material und Auskünften noch zusammenzubringen versucht ward, läßt sich wiederum aus den vierzig Dankerstattungen der Vorrede vermuten.

Die Niederschrift ging während der warmen Sommertage in der Laube gegen den See vor sich. Längst nicht mehr in dem früheren Zustand malerischer Verwilderung, bot die Hornau immer noch den herrlichen Blick auf die Seebreite, die beidseitigen Ufer und den Firnekranz als Abschluß. Auch das Getier, das früher eine kleine Herde von Modellkühen einschloß, war nun auf den stattlichen alten Bernhardiner und die Hauskatze beschränkt, die sich einträchtiglich zu den Füßen der Herrschaft oder des Besuchers schmiegten. Angenehm arbeitete es sich an trüben Tagen auch drinnen im „Winkeli", einer behaglichen Wohnecke des großen Ateliers, wo die alten geschnitzten und lederbezogenen, hochrückigen Lehnsessel standen und auf dem großen viereckigen Tisch mit der Schiefertafel nach geendeter Schreiberei der Nachmittagskaffee aufgetragen wurde. Ungefähr zwei Jahre dauerte der vielfach durch

Krankheit des Meisters unterbrochene Verkehr: schon 1902 kündete ein leichter Schlaganfall die endenden Kräfte; bis 1904 hielt er sich noch leidlich aufrecht, dann mußte er sich legen und erlosch im Januar 1905. Adolf Frey hat ihm bei der Trauerfeier in der Fraumünsterkirche die Gedächtnisrede gehalten, ein Überblick über seine Künstlerschaft und eine warme Würdigung des seltenen Menschen[120]). Nach Jahresfrist ging auch Kollers Gattin dahin, die dem Werk Freys, dessen Vollendung der Maler nicht mehr erleben durfte, ihr förderndes Interesse bis zuletzt bewahrte[121]). Dank und Freude hat der Meister selbst seinem Biographen durch die Schenkung dreier Bilder und einiger seiner wenigen Radierungen erwiesen: eine Ölskizze, ein Waldinneres mit zur Quelle herabsteigenden Kühen; eines der ganz wenigen Aquarelle, die er schuf, ein mit Schafen spielendes nacktes Büblein; und jenes aus dem Jahre 1856 stammende Breitbild, das Gottfried Keller in einem „Kunstbericht aus Zürich" beschrieb[122]): „Ein langes Horizontalbild zeigt den mit hohem Schilf bewachsenen Limmatstrom unterhalb Zürich; über dem Schilfe zieht sich das flache Limmattal mit der malerisch verkürzten Albiskette dahin. Auf dem warmen Sande liegt ein trefflich modellierter nackter Knabe, der eben gebadet hat, auf seinen Kleidern und schläft im wohligsten Behagen. Es ist eine Komposition wie aus den fernsten Gegenden des Kompositionsgeheimnisses genommen und doch gleichsam vor der Haustüre gefunden."[123])

Freys Buch über Koller stellt in seiner gewissenhaften biographischen Fundierung keine leichtere Arbeitsleistung vor als das Böcklinbuch. Es ist in jedem Zug, auf jeder Seite neu in den Resultaten. Aber auch mit seiner Komposition und künstlerischen Haltung ließ sein Verfasser es sich sauer werden, so stark er auch durch andere Arbeit — 1904 die Arbeit für das Marbacher Schillerbuch und das Schillerfestspiel, 1905 die Umarbeitung seines Goethekollegs — gleichzeitig beansprucht war. „Lieber Herr Miller", schrieb er in diesen Tagen einmal. „Es ist eine Freude zu sehen, mit welchem Künstlerernst und mit welchem Glück Sie Ihre Sachen umformen, umgießen und ziselieren. Möchte jeder, der über Kunst schreibt, sich solche Pflichten auferlegen! Z. B. der Endesunterzeichnete, der sich zwar mit der Komposition seines Kollerbuches redlich plagt,... der aber überall Mängel und literarische Sündenläuse auf und in seinem Haupt entdeckt"... (undatiert) und (17. IV. 1906): „... Ich bin auch nicht auf dem comble der Rüstigkeit. Ich habe während der ganzen Ferien keinen freien Tag und eigent-

lich seit $^7/_4$ Jahren keine richtigen Ferien gehabt. Man spürt's: der Esel wird älter, die Säcke werden schwerer. Koller ist fertig, der Vertrag mit Cotta ist unterschrieben. So groß wie Böcklin... Und übermorgen beginnt das Kolleg wieder." Am 15. Oktober 1906 gelangte das erste fertige Exemplar in seine Hände, mit dreizehn bei Felsing in Berlin hergestellten vorzüglichen Heliogravüren nach Bildern des Meisters und zwei seiner Radierungen geschmückt. —

Im Kollerbuch ist Frey von seiner bisherigen Übung, den Stoff in einzelne, abgeschlossene Kapitel zu gliedern, abgewichen: er erzählt in fortlaufendem Fluß. Noch reicher im Detail als im Meyerbuch, Biographisches und Künstlerisches einheitlich ineinanderarbeitend, wie es der von äußeren Möglichkeiten so stark beeinflußte Entwicklungsgang Kollers mit sich brachte, wahrt er doch die festgezogene biographische Linie und schafft die Monographie über den Menschen und Künstler, die zu dem Urteil berechtigt: sie wird, wie die Meyerbiographie über Meyer, das Buch über Koller bleiben. Wie bei Böcklin, Welti und Thoma unterläßt er allerdings Bilderregistratur und fast ganz Bilderbeschreibung, so sehr Kollers nach der Idylle zielende Epik dazu verlocken konnte. Denn auch Koller suchte neben dem rein Malerischen poetische und Gemütswirkung auf den Beschauer, seiner ebenfalls alemannisch-germanischen Veranlagung folgend. Aber Frey wußte, daß das beschreibende Wort den unmittelbaren Reiz des geschauten Bildes nicht erreichen kann; wenn nicht etwa, wie bei C. F. Meyers „Lethe" und Gleyres „Illusions perdues" das Wort nicht nur aus Eindruck und Motiv ein ganz Neues schafft. Ging Freys Enthaltsamkeit von einzelner Bildschilderung aus seinem sicheren Stilgefühl hervor, so hinderte doch nichts den Poeten an der Wiedergabe des Gesamteindruckes, den die Köstlichkeiten des Malers auslösten: „Da breiten sich", frohlockt eine seiner schönsten Seiten, „die Zauber des Berghirtenlandes herrlich vor uns aus! Die Flühen, die Wildbäche, die Schluchtrachen, der gigantische Absprung des Reichenbaches, die aus Schattenklüften hervorrauschende Aare, die malerischen Häuser mit dem wettergebräunten Holzbau auf weißgetünchtem Steinuntersatz und den gemütlichen offenen Seitenlauben, die spitzen Kirchenhelme auf luftiger, durchbrochener Glockenstube, durch welche Wind und Sonne wandern, die schlanken, sehnigen Männer, die Frauen mit den feingeschnittenen Gesichtern, Lied und Jodler auf Weg und Weide, der nahe Ausblick auf die schimmernden Säle und Söller des Schnee- und Eisgebirges, die flinken Ziegen

und nicht zuletzt die schönen, rassigen, wohlgepflegten Herden." „Und", hebt eine treffliche Besprechung des Buches[124]) dazu hervor, „indem wir den leuchtenden Schein der Kollerschen Naturschilderungen in der Widerspiegelung des Dichters genießen, stehen wir in diesem Buche fortgesetzt unter der Wirkung lieblicher Verdoppelungen." Wieder kommen die künstlerischen Qualitäten Freys in einer Reihe von Porträts zur Geltung. Aus dürftigem, zerstückeltem Material: ein paar lückenhafte Jugenderinnerungen, einige treuherzig jugendliche Briefe — wie baut sich daraus das greifbar deutliche Bildnis des köstlich unbeholfenen, aber seine Lücken empfindenden Maljünglings auf, den Heimat- und Kunstsehnsüchte hin und her reißen, der alles erträgt, wenn er nur malen, malen und wieder malen kann, dazu seine ganze gut bürgerliche Sauberkeit, Echtheit und Ehrlichkeit! Dann — ein volkstümliches Gegenstück zu der feinen Frau Betsy Meyer — das sympathische Bild der einfachen, dabei so gescheiten und feinfühligen Metzgers- und Wirtsfrau, der Mutter des Künstlers. Oder der Kreis der Freunde und Genossen: die fröhlichen Gilden in Richisau und auf dem Hasliberg, die Schüler, unter ihnen Adolf Stäbli [125]), dessen monumentale Naturauffassung Frey so tief berührte, oder Gottfried Keller, dem im Atelier des Freundes Koller das alte Malerherz immer wieder stärker schlug: wie er vor dem ausgestellten Bild „Die verirrte Kuh" lang schweigend steht, bis er in die Worte ausbricht: „Das ist gemalt!" und nun, sich vorstellend, die Bekanntschaft des Künstlers sucht; und jenes allerliebste Begebnis, wie Keller einige Tage nach einer trinkfesten Nacht beschämt und verlegen in der Hornau ankehrt, um einen vermeintlich an einem Bild angerichteten Schaden gutzumachen, da er mit einem grünen Rockärmel nach Hause gekommen sei. Aber es erwies sich, daß die grüne Ölfarbe nicht aus einer Kollerlandschaft, sondern von einem frischgestrichenen Laternenstock stammte, an dem Meister Gottfried nächtlicherweile Halt gesucht hatte. Auch Jakob Burckhardt, Vischer, Lübke, Kinkel, Stückelberg, Zünd blicken aus dem Buch.

Es entspringt besonderer kompositorischer Kunst, wie Frey durch das wechselnde Erleben, das Hin und Her der Schauplätze und Einwirkungen der Künstlerentwicklung folgt, wie er trotz der Verschiedenheiten der Stoffwelt die Einwirkung Böcklins erfühlt, nachweist, was Koller den Franzosen dankt und was ihn von ihnen abhebt, wie er sich von dem Nur-Naturalismus abwendet: „Es ist eben eine falsche Richtung in der Kunst, bloß der langweilige Naturalismus. Es wird zu wenig

auf Geist, Poesie gesehen," schreibt einmal der noch nicht Zwanzigjährige; „ein Künstler muß seine Gedichte und Geschichten malen, ein Dichter muß sie schreiben... Gott gebe, daß ich es einst weiter bringen werde, als das bloße Naturalisieren!" (S. 27). Wahrhaft glänzend sind in der Abwägung der Zusammenhänge jene Seiten, auf denen Frey Koller und Troyon einander gegenüberstellt (S. 107 ff., 119 ff.). Zwanglos fügt er solcher Erörterung Untersuchungen über Kollers Technik, Malverfahren und Komposition ein. Er geht dem Radierer, dem Temperaprobler nach und erbringt z. B. den interessanten Nachweis, daß Koller vor Böcklin die Tempera studierte und anwandte, daß er Zünd darauf hinwies und wahrscheinlich der Ratgeber Böcklins hierin war. Und wie scharf umreißt er die Wandlungen, welche das geschädigte Augenlicht Koller abnötigte; von den Gefahren der Arbeit im vollen Sonnenlicht, nicht nur für die Augen, sondern auch für das Bild ausgehend, konstatiert er den überraschenden Wechsel des Kolorits in der Mitte der sechziger Jahre, spricht von Kollers al prima-Malerei nach den Vorschriften Regniers und wirft die Frage einer Weiterentwicklung auf, die dem Meister nicht mehr beschieden war: „Wäre er bei seinen eminenten Gaben für alles Technische, bei seinem allezeit vigilanten Spürsinn für das Malerische am Ende doch ein trefflicher Plainairist geworden, wenn er in den silberflüssigen Lüften Nordfrankreichs gelebt hätte, aus denen selbst die Schatten noch farbig aufschimmern? Hätte ihm das Schicksal vergönnt, eine gewisse, zuweilen fühlbare Schwere des Kolorits zu überwinden? Hätte der Plainairismus sich auf die Dauer vertragen mit seiner auf die Fülle der Erfindung und Werke gerichteten Eigenart? Hätte er nicht wie bei andern Alemannen, Böcklin, Thoma, Hodler, Albert Welti dem Bedürfnis nach Gehalt und Gestalt nachgeben und deshalb schließlich vom Plainairismus sich mehr oder weniger wieder abwenden müssen?" Kritik, Charakteristik, Ausblick!

Tief ist Frey in die sensible, schwer ringende und so oft verdüsterte, ja verzweifelnde Seele des Gereiften eingedrungen, die er aus ergreifenden Dokumenten sprechen läßt, aus den Briefen an Robert Zünd und vor allem aus einem erschütternden Brief an die Frau (S. 83/84). An wertvollen Aktenstücken ist der Band überhaupt reich: es sei hier nur noch jener von schmerzlichem Verzicht auf eine Jugendliebe sprechende Brief Böcklins genannt und jener ergötzliche über sein Verhalten zu den Weimarer Hofbräuchen.

Die reizende Idylle, die das alternde Ehepaar Koller in dem geliebten Atelier=„winkeli" zeichnet — man denkt an Böcklins „Gartenlaube" —, rundet das reiche Gemälde dieses seltenen Lebens und dieser begnadeten Kunst.

Weniger als Böcklins ist Kollers Kunst über die Grenzen seines Vaterlandes gedrungen. Dieses höchst unverdiente Schicksal mag auch einigermaßen auf Freys Buch abgeschattet haben, das noch zu wenig bekannt ist. Immerhin ist es von der Kritik nach Gebühr gewürdigt worden. Von den Besprechungen sei hier nur auf die von Kienzle in den „Basler Nachrichten" (15. XII. 1906), von Coulin („Die Schweiz", 23. XII. 1906), J. V. Widmann (Bund, 22./24. XII. 1906), Hans Trog („N. Z. Ztg." 21. XI. 1906), Anna Fierz (a. a. O.) und Artur Weese (Beil. z. „Allgem. Ztg." 28. II. 1907) verwiesen. „Die Erzählung von Adolf Frey", sagt diese letztere u. a., „legt nicht den Ton auf die kunstgeschichtliche Einschätzung der Kollerschen Malereien, so gerecht und feinsinnig sie ihren besonderen Wert auch festlegt. Adolf Frey schildert vielmehr die innere Geschichte des hochstrebenden und von tragischem Geschick beängstigten Mannes... Die warme Tiefe des Vortrags, die immer das menschliche Motiv, das seelische Erlebnis und die künstlerische Not des Zweifelns und Schaffens hervorhebt, fast nirgends die Ehrenketten und Verdienstorden ästhetischer Superlative und kunsthistorischer Fachausdrücke klappern läßt, ergreift und hält die Spannung bis zum letzten Wort aufrecht. Die Erzählung ist eine künstlerische Arbeit von schriftstellerischer Sonderart... Ich muß gestehen, daß mir daraus auch sein (Kollers) Werk unvergeßlich klar und im innersten Kern verständlich geworden ist." — Den Zauber des alten Zürich in dem Kollerbuch konnte niemand lebhafter empfinden als eine greise, ehemalige Bewohnerin, die Schwester C. F. Meyers, Betsy Meyer. „Sie können sich", jubelte sie (17. Okt. 1906), „als jüngerer Nachfahr gar nicht denken, wie das ganz im Sinne des Zürcher Malers geschriebene Buch mich anheimelt: sein winkliges Zürich mit den holprigen, engen, steilen Gassen war ja auch unser — Conrads und mein — Jugend=Zürich. Seine alten Lehrer sind die Freunde unserer Eltern. Maler Ulrich — Ludwig Vogel — ich sehe sie vor mir in ihren altertümlichen Ateliers! Und die Zeichenstube bei dem trefflichen Schweizer! Und ‚gedeckte Sihlbrücke', alter Turnschopf — das alte Niederdorf mit seinen Gerbern, Lohhaufen und von Klatsch und Nässe triefenden Wäscherschiffen!... Kurz, Ihr schönes Buch duftet altes Zürich auf allen Blättern. Es

ist das in der Tat das Zürich Gottfried Kellers!... Gott gebe Ihnen eine reiche Ernte: die Anerkennung, welche der Künstler jedes Gebietes bedarf, um sich freudig und mit ausdauernder Tapferkeit nach seinen edeln Zielen auszustrecken!"

* *
*

Und nun: welches war die Ernte Freys? Was hat der Verkehr mit Malern und die Vertiefung in Malwerk seiner Poesie eingetragen?

Es ist hier in erster Linie zu konstatieren, daß sich in seinem ganzen Oeuvre keine stoffliche Übernahme aus einem Bild oder auch nur Anlehnung an ein solches findet. Er hat auch kein bestimmtes Bild in seinen Gedichten beschrieben, auch hierin durchaus im Gegensatz zu C. F. Meyer stehend[126]). Aber Bilder erfunden und erfundene Bilder beschrieben hat Frey allerdings in ganz geringer Anzahl. Da ist in dem an malerischen Erfindungen so reichen Totentanz „Altes Glasgemälde": aber seine Symbolik erhebt es über bloße Bildbeschreibung, die es anscheinend allein beabsichtigt. Der Tod begleitet das Lied des Sängers, Leben und Tod sind innig verbunden, überall ist der Knochenmann dabei. Eine entgegengesetzte Symbolik, die Sehnsucht nach Leben im Leben, der ungeneigte Becher, schwellt wie eine wortlose dunkle Melodie ein ungedrucktes Gedicht:

„Bild.

Am Tische beugt ein ernster Mann sich vor,
Die Stirn in seine Linke aufgestützt.
Die Rechte hält den Zirkel, dessen blanke
Stahlschenkel auf dem breiten Blatte stehen —
Inmitten schlangenhaft verschlungnen Strichen
Und wirren Knäueln ungezählter Zahlen.
Randvoll von rotem Weine funkelt der
Kristallne Becher, nah, doch unberührt.
Ein voller Apfelbaum, die grüne Brust
Mit Goldschmuck überhangen, stemmt die Arme
Zutraulich auf des offnen Fensters Brüstung,
Und über seine Schulter lauscht
Der fernen Felsenberge blaue Sehnsucht.
Beim Tische steht ein Weib in Scharlachsamt,
Die weißen Brüste aus dem Kleid gequollen.
Die Locken ringeln auf die blanken Schultern,
Und Heimweh klagt aus ihren weiten Augen."

(15. X. 1915. „Zirkler und Frau".)

Überall, wo sich bei Frey anscheinend nur beschreibende Partien finden, dienen sie einem bestimmten dichterischen Zweck. So erhöht die Schilderung des kunstvoll gearbeiteten Schemels im „Geheimnis“[127]) die komische Kontrastwirkung, auf die das ganze Gedicht aufgebaut ist, und charakterisiert den Helden, und ähnlich veranschaulichen die umständlichen Erfindungen des Junkers von Dießbach in der „Jungfer von Wattenwil“ seine schicksalhaft schwerflüssige Seele. Auch das drastische humorvolle Gemälde auf dem Beinhaus, eine der glänzendsten Erfindungen des Totentanzdichters, steht in innigem Kontakt zu den seelischen Vorgängen: es verstärkt und symbolisiert zugleich die eigentümlich zwiespältige Stimmung Katharinas zwischen Grauen und tapferem Humor.

Ein anderes ist Malernachahmung und Beschreibung um der Beschreibung willen, ein anderes die Befruchtung des Dichters durch die Malerei und die indirekten malerischen Mittel der Dichtersprache.

Eine Befruchtung des Dichters durch die Malerei wird nur eintreten, wenn in dem Dichter selbst eine starke malerische Anlage vorhanden ist.

So ging das „Böcklinische“, das in einzelnen wenigen Gedichten des ersten Gedichtbandes Freys (Gesichte: „Das Meerweib“, „Gesicht der Zecher“, „Im welken Laub“) herausgespürt werden konnte, wohl mehr auf gemeinsame Phantasieanlage und gemeinsame Neigung zur Renaissance in jenem Zeitpunkt zurück, als auf direkte Beeinflussung: denn bis 1886 hatte Frey außer den beiden Berliner Bildern (s. oben) höchstens die zwei Stücke gesehen, die Zürich von dem Meister besaß. In seiner Lyrik nach 1886 aber wird man vergeblich etwas Böcklinartiges suchen, und es bleibt in dieser Hinsicht bemerkenswert, wie auch die italienische Malerei, die er 1897 in reichlicher Fülle sah, den Dichter leer ausgehen ließ. Zweifellos war bei Frey eine starke Maleranlage vorhanden, für welche die Zeichnungen aus frühen Jahren sprechen. Sie ist natürlich in seiner Dichteranlage fest verwurzelt und von ihr nicht zu trennen. Aus seiner Poesie läßt sich rückwärts erschließen, welche Bildnerkräfte ihm verliehen waren. Vor allem das klare Sehen, nicht nur die allgemeine Schärfe der Beobachtung und Wahrnehmung, sondern das spezifische Sehen des malerischen Motivs. Daß ein Landschafter in ihm steckte, wußten die Begleiter seiner Spaziergänge; wie oft blieb er vor einer Baumgruppe, einer Felspartie, einem Häuserkomplex u. dgl. stehen, deren malerische Qualitäten

VIERZEHNTÄGIG

★ Die ★

schöne

Literatur

HERAUSGEBER:

Will Vesper

ZUVERLÄSSIGE

Berichte über Literatur

Dichter, Theater

Ed. Avenarius

LEIPZIG-R.OSZ.STR.5

★

Wer

das Theater liebt

★

Wer

Bücher liest

★

Wer

deutsche Dichter

achtet und

ehrt

★

Jeder

Gelehrte,

Schriftsteller,

Schauspieler,

Verleger,

jeder Gebildete

liest

MIT GEWINN UND

GENUSS

Die

schöne

Literatur

Wer
durch die Fülle der
zeitgenössischen
Literatur
einen guten Führer
braucht

*

Wer
erfahren will,
was an wertvollen
Büchern und
Bühnenwerken
erscheint

*

Wer
ein wahrhaft
unparteiisches und
verständiges Urteil
schätzt

*

Wer
über die
wichtigsten geisti-
gen Strömungen
unterrichtet
sein will

*

Jeder
Gelehrte,
Schriftsteller,
Schauspieler,
Verleger,
jeder Gebildete
liest
MIT GEWINN UND
GENUSS
Die
schöne
Literatur

ihm der erste Blick verriet, wie sicher unterschied er die panoramahafte von der intimen Landschaft, wußte er die malerische Komposition in das Bild der Wirklichkeit hineinzudenken. Aber ein untrügliches Gefühl hielt ihn ab, das wörtlich poetisch beschreiben zu wollen. Auch im kleinen der Natur war er kein Brockes; kein Albrecht von Haller, und eine Vergleichung der Akribie der Alpenflora in den „Alpen" mit seinen Blumenritornellen ergäbe für den ganzen Unterschied das schlagende Argument[128]). Aber was in seiner Poesie von dem Landschafter leben blieb, das ist die Seele der Landschaft. Sie gab ihm immer wieder den Stimmungsuntergrund für das lyrische Gedicht, für das epische Kapitel. Kaum eine seiner Schöpfungen, die sie entbehrt. Das Naturbild, künstlerisch gestaltet, geht mit der Stimmung der menschlichen Psyche in eins oder schafft den starken Kontrast zu Empfindung oder Geschehen — es sei hier nur an die scharfe Kontrastwirkung im „Jahrtag" erinnert, wo fernher vom herrlichsten Firneglanz bestrahlt, der Tod dem alten Beinhaus zuwandelt —; stilisierte, auf einfache Größe zurückgeführte landschaftliche Hintergründe öffnen den Blick ins Unendliche, trauliche, intime Winkel in Wald und Feld werden Schauplätze der schelmischen Idylle. Wie die Dichtermaler, ein Claude Lorrain, Poussin, Schirmer, Böcklin, Stäbli, Welti, Thoma das Naturbild durch Komposition, Steigerung, Beleuchtung uff. erhöhen, es intimer oder monumentaler Wirkung zuführen, so tut es auch der Dichter, nur daß ihm noch eine ganze Welt von Mitteln zur Verfügung steht. Denn er, Gebieter über das All der Erscheinungen, erhält von der gemeinsamen Urmutter der Künste, von der Phantasie, das Herrscherrecht über das malende Wort mit seinen Unendlichkeiten, über das Gleichnis; souveräner als der an das Objekt gebundene Maler kann er durch den bloßen Eindruck des Objekts oder eines andern wirkungsverwandten die gewünschte Sinnesvorstellung erhalten, er kann die Vorstellungen des einen Sinnes durch die eines andern ersetzen.

Darauf beruht die Gewalt der malenden Dichtersprache. Sie kann Bildvorstellungen erwecken, die man nicht malen kann — oder soll. Hier trennt sich der Dichter vom Maler. Auf die Fülle und Gewalt dieser malenden Dichtersprache Freys wurde schon früher hingewiesen (Bd. I, S. 150 ff.). Sie erscheint mir als die einzigartige Synthese seiner Dichterindividualität. Ich stelle neben die dort zitierten Beispiele nur noch einige wenige: „Versöhnung fällt leuchtend nieder vom Scheitel eines flammenden Gestirns"; „Aus meinem Liede lauscht

dein dunkler Blick; „Verflicht in schicksalschimmernden Geweben Den goldnen Tag und farbenvolles Leben". Es ist bedeutsam, daß sie vorwiegend dem Frühwerk seiner Dichtung angehören und daß sie meist ein unausgesprochenes Gleichnis bergen. Allerdings dem durchgeführten Gleichnis ging er mit guten Gründen fast immer aus dem Weg und die „Wie—so" sind ein seltenes Gewächs in seinem Garten, das schon sein Streben nach Prägnanz verbietet. Er begnügt sich gelegentlich nur auf den andeutenden Begriff im Nomen: „Es schwärmt ein Imb (Bienenschwarm) von Boten vor dem Haus" (Erni Winkelried S. 73). Aber es vollzieht sich noch ein anderes: der sprachmalerische Ausdruck tritt mit der Zeit eine Wanderung an: er zieht sich vom Substantiv auf das Verbum zurück![129]) Das am Gegenstand haftende Gleichnis, das bildhafte Nomen konnte gelegentlich noch aus Malergefilden stammen; bei dem gleichnishaltigen Verbum war das nicht leicht der Fall. Die malerische Dichtersprache Freys betätigte sich nun weniger am Objekt als an seiner Funktion; ihr eigentliches Gebiet wird die Handlung. Das Betonte im Gedicht wird die Handlung. Betont wird, was die Poesie als ihr eigenstes Gebiet in Anspruch nehmen darf, was sie nicht nur wie die Malerei aus dem Gegenständlichen bloß erraten läßt, sondern redend entwickelt. Nun spricht der Dichter nicht mehr von „der Mittnacht Schattengleisen", sondern: „In Schatten duckte sich der Tag." Das heißt nun nicht, daß Adolf Frey jenes Gebiet der substantivischen Vergleichung nie mehr betreten hätte — räumte er doch dem Gleichnis zeitlebens auch das Adjektiv ein —, aber es beweist, daß er die spezifisch dichterischen Mittel mit wachsender Souveränität beherrschte. Und die Wandlung ging nicht aus Theorie, sondern aus organischer dichterischer Entwicklung hervor.

So verfolgte denn auch das Werk Freys, welches den berufenen und ersten Richter über die Grenzstreitigkeiten der malenden und der dichtenden Muse zum Gegenstand hat, das Buch über Lessings Laokoon nicht vorwiegend den Gesetzeskodex, sondern es suchte den Künstler hinter dem Gesetzgeber.

VI

Die Kunstform des Lessingschen Laokoon

Motto: „Sein Verfahren entspringt dem unstillbaren Kunstbedürfnis einer genialen und sehr versatilen Natur, der alle Deduktion als etwas Unkünstlerisches ein Greuel ist und die nach Möglichkeit und in einem Grade wie kein zweiter auch in wissenschaftlichen Arbeiten von diesem Kunsttrieb bestimmt wird." (S. 54.)

Adolf Frey sagt das von Lessing. Es gilt uneingeschränkt auch von ihm selbst und könnte nicht frappanter gesagt werden. Es ist psychologisch verständlich, daß produktive Geister, insbesondere wenn sie sich bewußt eine eigene Technik geschaffen haben, die technischen Mittel und Absichten ihrer Kunstgenossen zu ergründen suchen. Maler untersuchen den Malgrund, kratzen wohl ein kleines Partikelchen auf, um hinter die Untermalung zu kommen, machen sich die Mischung der Farben klar u. dgl. m. Dichtern gegenüber ist von seiten der literarischen Kritik wohl Ähnliches im Schwang, führt aber zu wirklicher Erkenntnis der technischen Probleme doch wohl am sichersten und weitesten, wenn der Kritisierende selbst Dichter ist. Wie aber, wenn das Objekt keine Dichtung, sondern eine theoretische Abhandlung ist: wie kam Frey dazu, den Laokoon ein Kunstwerk zu nennen?

Jedes Kunstwerk setzt die Lösung eines Kompositionsproblems voraus; aber nicht jede Lösung eines Kompositionsproblems ist ein Kunstwerk im engeren Sinne; zu diesem gehört das künstlerische, d. h. künstlerischer Gestaltung fähige Motiv. Doch es gibt Grenzgebiete der Kunst, die sich z. B. für die bildenden Künste auf das Handwerk, das Kunstgewerbe usw. erstrecken. Auch für die redende Kunst ist Ähnliches denkbar: nur künstlerisch gestaltete Prosa ist an und für sich noch kein geschlossenes Kunstwerk: „Abhandlungen", so setzt sich Frey mit der etwas diffizilen Frage auseinander, „wenigstens solche mehr untersuchender als darstellender Natur, sind gewöhnlich keine Kunstwerke. Sie können und wollen es nicht sein. Stoff und Zweck verunmöglichen es in den meisten Fällen... In der Wissenschaft sind Kunstwerke etwas ganz Vereinzeltes, in ähnlicher Art nicht leicht Wiederkehrendes. Von keinem Buch gilt das mehr als vom Laokoon. Man wird also seine Kunsttugenden mit den in ihm selbst liegenden Maßstäben messen

müssen." Indem sich Frey damit in jene Grenzenklave begibt, in der wissenschaftliche Abhandlung an das Reich der Dichtung stoßen kann, bezeichnet er den Laokoon als einen Ausnahme-, einen eigenem Gesetz folgenden Einzelfall. Und er ist weit davon entfernt, die strenge Kette zu sprengen, die ihn von dem dichterischen Kunstwerk absperrt. Er spricht von der „durch und durch kunstmäßigen Struktur"... „Es handelt sich um Mache, um Technik. Ich verfolge und erläutere die Zwecke und die Mittel der Darstellung Lessings." Und er berührt die subjektiven Gründe dieser außergewöhnlichen Einstellung zu einem wissenschaftlichen Werk: „Ich hatte verschiedentlich versucht, Wissenschaftliches in Kunstform zu bringen, und dadurch Lessings Verfahren genauer erkannt. Ich glaube es wenigstens und hoffe, man spüre es meiner Arbeit an, daß sie aus der Praxis erwuchs und nur entstand, weil ich von innen auf ihre Probleme gestoßen wurde."

Diese Praxis, die Frey den Anstoß gab, umfaßte außer seinem eigenen künstlerischen Vorgehen noch andere Momente: 1. seine innige Vertrautheit mit dem Stoff, den er schon in seinen Gymnasialjahren sozusagen täglich in Händen hielt; nicht nur die genaue Kenntnis jedes Wortes und jedes Satzes, sondern die Vertrautheit, die aus jahrelanger innerer Verarbeitung entsteht; 2. seine Vertrautheit mit den Techniken und inneren Gesetzen beider Künste, deren Grenzen Lessing abpirscht: es war der Glücksfall seiner Doppelbegabung, seiner dichterischen und seiner malerischen, die ihn auf beiden Gebieten Fuß fassen ließ. 3. Auch bei Frey war die künstlerische Gestaltung wissenschaftlicher Vorwürfe einem „angeborenen, unstillbaren Kunstbedürfnis" entsprungen, das sich von ersten Anfängen, vom Hallerbuch an in der Salis- und Meyerbiographie, den Gottfried-Keller-Erinnerungen, den Künstlerbüchern auswirkte; und wie Lessing war auch ihm die Fähigkeit verliehen, der Genesis des Kunstwerkes bis in ihre tiefsten Wurzeln nachzugehen. Es war künstlerische Intuition, welche ihn befähigte, die Torsen von C. F. Meyers unvollendeten Prosadichtungen in ihrem mutmaßlichen Kontur herzustellen und den Schleier von der kunstvoll verborgenen Form des Laokoon wegzuziehen. Nur ein Künstler, ein Dichter vermochte das.

In seiner Salisrezension spricht Meyer von Freys Erzählungskunst als einer „scheinbar sorglosen". Er hat also gefühlt, daß auch Frey die Kunst eignete, Mittel und Hebel der darstellenden Komposition nicht sichtbar werden zu lassen, und hat ihn damit als späteren Ge-

nossen des „zwanglosen Spaziergängers" Lessing im Laokoon gekennzeichnet. Nur ist bei Frey kein absichtliches Verstecken und Vortäuschen im Spiel; Lessing dagegen nimmt eine Maske vor und erklärt ironisierend seine Kunst direkt für Kunstlosigkeit, für ein Spiel des Zufalls.

Woran erkennt nun Frey den künstlerischen Charakter des Werkes? Zunächst an dem induktiven Verfahren: „Alle Poetenkunst" (S. 27), „alle Schriftstellerkunst ist Induktion. Das induktive Vermögen ist eine Voraussetzung oder vielmehr ein Bestandteil des poetischen Talentes. Ohne Induktion bleibt z. B. alle dramatische Dichtung, bleibt alle Dialektik der Leidenschaft undenkbar." Es ist also der Weg vom Einzelnen zum Ganzen, vom Besonderen zum Allgemeinen, den der Poet beschreitet, „weil dieses Vorgehen einen Reiz auf die menschliche Seele ausübt, den Reiz alles Entstehens, Entwickelns und Werdens, den Reiz der folgerichtigen und darum begreiflichen Überraschung und Entdeckung, den Reiz der Spannung".

Die Induktion bedingt eine eigentlich dramatische Art der Argumentation: Frey entdeckt den dramatischen Aufbau des Ganzen, den er in vier (evtl. 5) Akte gliedern kann (S. 39). Nachdem er dann in einer genauen Nebeneinanderstellung und Anordnung der Entwürfe und des ausgeführten Werkes eine ganz andere Entstehungsweise als die von Lessing vorgetäuschte nachgewiesen, den ersten Anstoß, Lessings Methode, seine Kompositionsweise und ihre Ziele festgestellt hat, erblickt er den künstlerischen Aufbau in seiner ganzen Klarheit, und er steht vor ihm wie eine der Erde enthobene, von Staub und Schutt befreite antike Statue. So einzigartig ist die Faktur dieses Werkes, daß sie ihn zu dem Schluß zwingt: „Der Laokoon ist ein Unikum und wird eines bleiben. Die Konstellation der Gestirne, die seiner Geburt leuchteten, wird nie und nimmer wiederkehren."

Es wäre nicht denkbar, daß Frey die „Aufdröselung" der kunstvoll verwobenen Fäden des Lessingschen Kunstgebildes nicht auch als Künstler betriebe, daß nicht auch seine Auseinandersetzung eine künstlerische Leistung wäre[130]). Auch er geht zunächst induktiv vor, auch er beginnt spannend an einem scheinbar entlegenen, eher am Schluß als am Anfang zu erwartenden Punkt, nämlich mit der Laokoonrezension Herders. Die Frage, warum Herder die Kunstform des Laokoon nicht erkannte, führt zur Bloßlegung der Lessingschen Täuschung in seiner Vorrede (II). Und nun löst sich eine Fessel der Wahrheit um die andere: Daß die Vorrede täuschende Ironie ist, bewiesen die Entwürfe bzw. ihr Verhält-

nis zum endgültigen Text (III). Lessing empfand das Bedürfnis, den in den ersten Entwürfen geplanten Aufbau umzuarbeiten. Warum? Der Gelehrte und der Künstler Lessing gerieten in Konflikt. Frey setzt diesen Konflikt in einer scharfgeschliffenen Dialogszene auseinander (IV). Er gewinnt daraus die Exposition zu seinen folgenden Kapiteln, zur Untersuchung der Kunst- (und Täuschungs-)mittel Lessings (V). Daß die Induktion das Mittel der dramatischen Argumentation ist, wird am Egmont und den Piccolomini aufgezeigt. Den Übergang von der deduktiven Methode, die noch in den Entwürfen herrschte, zur Induktion ermöglichte der Glücksfund der sowohl plastisch als dichterisch vorhandenen Laokoonszene als Objekt der Demonstration: „Jetzt durfte Lessing die Fesseln der Methodik abschütteln und sich der Demonstration bedienen, der Demonstration an weithinleuchtenden Objekten! Immer von neuem ließen sich Plastik und die Poetenverse gegeneinander stellen, immer wieder in neue Beleuchtung rücken!" (VI). Danach galt es, die ganze Komposition umzuformen, alles was in den Entwürfen niedergelegt war, neu aufzubauen, „das schwierigste Formproblem, das Lessing zeit seines Lebens sich gestellt hat, ein Formproblem, das nur sein einziges Organisationstalent und unverdrossenster Künstlerernst zu bezwingen imstande waren". Lessing tut das, indem er von der Fiktion ausgeht, er setze sich mit Winckelmann auseinander (VII). Das gibt ihm aber nur die Exposition des ersten Aktes für den dramatischen Aufbau der Abhandlung, den Frey nun in seinem VIII. Kapitel nachweist und zergliedert: dramatische Spannung, retardierende und steigernde, vorwärtstreibende Momente, das episodische Hineinarbeiten gewisser Materialien und Kontroversen und ähnliches werden als Schwierigkeiten und Hilfen dieser Komposition untersucht. Das IX. Kapitel weist auf einen zeitgenössischen Kritiker: Garve hat zwar das induktive Verfahren im Laokoon, nicht aber das künstlerische erkannt. Im X. Kapitel erörtert Frey, inwieweit Lessings Form Diderot verpflichtet oder nicht verpflichtet ist, und er stellt sein selbständiges Verfahren Baumgarten gegenüber. Aber nicht nur von diesem seinerzeit hervorragenden Ästhetiker, auch heute noch sind die Kunstqualitäten des Laokoon nicht erkannt (XI); immer noch gilt der mühelos improvisierende Lessing. Und doch welche künstlerische Rechnung, welche Arbeit steckt in dem Werk. Der „faszinierende Schein des mühelos Gewachsen- und Gewordenseins... veranlaßte, auf wenig Kunstmühe zu schließen, wo man im Gegenteil auf sehr viel hätte schließen sollen. Er veran-

laßte, Improvisation anzunehmen, wo man unermüdliche und ausgerechnete Überlegung hätte annehmen sollen". XII: Künstlerisch wie der Aufbau ist die Auszier des Werkes; das spannende Fechterspiel von Angriff und Abwehr, Behauptung und Widerlegung, der dramatische Wechsel von Demonstration, Erörterung, Folgerung. Und dann die frappante Verstärkung und Ausschmückung der Akt- bzw. Kapitelanfänge und -ausgänge! Das führt zu der interessanten Betrachtung von Lessings Stil (XIII) und Stilmischung, von Buch- und Sprechstil, zu einer Studie des Satzbaues, des Wechsels im Ausdruck; verschiedene Schriften oder doch schriftliche Aussprachen Lessings werden zum Vergleich herangezogen, so „Die Erziehung des Menschengeschlechtes", „Die Hamburgische Dramaturgie", ein Thema, das natürlich in dem Rahmen des Laokoonbuches nicht erschöpft werden konnte. Und nun, in dem die Untersuchung über die Kunstform abschließenden Kapitel XIV wirft Frey noch die Frage auf: „Warum hat der Laokoon seinesgleichen nicht gefunden? Auch unter Lessings Schöpfungen nicht gefunden?" Und er beantwortet sie aus den besonderen subjektiven und Zeitumständen, unter denen das Werk entstand.

Das alles macht in prägnantester Form den ersten Teil von Freys Laokoonbuch aus. Und in diesem ersten Teil verfährt Frey selbst ganz als Künstler. Wenn ihn auch die Haltung des Referenten im ganzen Gang der Untersuchung zur Deduktion zwingt, im einzelnen geht er induktiv vor. Lessing baut als Dramatiker auf; Frey muß als Epiker amten. Er erzählt, hierbei induktiv rückschließend, Geburt und Lebenslauf des Lessingschen Werkes mit der Spannung eines Romans, hält an einem ersten entscheidenden Wendepunkt einen Augenblick inne, um seinen Helden selbst hervortreten und Gründe und Gegengründe entwickeln zu lassen, etwa wie ein Romancier an einer psychologisch bedeutungsvollen Stelle Brief- oder Tagebuchbekenntnisse oder einen signifikanten Traum einfügt. Nach der Stichomythie des Künstlers und des Gelehrten geht die Erzählung weiter, indem sie Mittel und Absichten des Helden verfolgt: wie er sich durch Vorurteil, Mißverständnisse und Irrsal seiner Vorgänger durcharbeitet, nach einer Seitentour in fremdes Land (Diderot) seinen eigenen Weg wieder aufnimmt, bis seinen Mühen ein unverhoffter, fast märchenhafter Glücksfund die Schicksalswendung schenkt, welche nach scheinbar zufälligen, aber in der Berechnung festverankerten Episoden zum sieghaften Ziel, d. h. zu der Entdeckung führt, daß der Held königlichen Geblütes ist: Lessings

Werk ein Kunstwerk! Mit welch feinen Übergängen die einzelnen Phasen und Begebnisse verknüpft, der Zusammenhang hergestellt und die Resultate herausgeprägt sind, dies zu entwickeln, würde eine dritte Abhandlung beanspruchen.

Der zweite Teil von Freys Laokoonbuch, der Laokoonkommentar, hatte, verweilend oder vorübergehend, den Etappen Lessings zu folgen; hier war bei zerrissenem Material ein künstlerisches Procedere ausgeschlossen. Was Frey in beide Teile an Kritik, Erwägungen, künstlerischen Problemen, Charakteristiken und Ausblicken hineingearbeitet hat, ist fruchtbar und originell: jeder Satz atmet die Selbständigkeit des freien Geistes und steht auf seinen eigenen Füßen. Schon mit den ersten Zeilen wahrt der Psychologe sich seine Sonderstellung: „Man sieht gewöhnlich in Lessing einen, der Beifall und Tadel gleich gelassen an sich abgleiten läßt. Ich sehe ihn anders." Und er hat ihn durch das ganze Buch „anders" gesehen: im zweiten Abschnitt, wo er die psychologische Grundlage von Lessings Vorrede, Ironie, Siegesbewußtsein, Künstlerstolz durch die Verschleierungen hindurch erblickt, im dritten, wo er den Temperamentsreiz durch Caylus und die unrespektierliche Einstellung gegen Winckelmann bloßlegt, in dem Dialog zwischen dem Gelehrten und dem Künstler usw.: überall springt ein von alten Retuschen gereinigtes Lessingbildnis in die Augen. Ebenso sicher umrissen die Porträte der Diderot, Garve, Baumgarten u. a., vor allem das des geistreichen, boshaften Franzosen, von welchem sich trotz mancher verwandten kritischen und stilistischen Anlage die „Huttennatur" Lessings so eindrucksam abhebt.

Schlagend, wie Frey z. B. in das Herz des Lessingschen Induktionsverfahrens greift: „Die seltsame Mischung von bohrender Forscherlust und Draufgängertemperament, von kaltem Kunstverstand und dramatischem Ungestüm wies Lessing zur Induktion." Oder wie er den nur Gelehrten vom Künstler-Gelehrten unterscheidet: Der ausschließlich Gelehrte triumphiert, wenn er mächtige Geschwader von Beispielen, Belegen und Gewährsmännern vor sich herschiebt. Der Künstler liest aus. Er beschränkt sich auf ein schlagendes Exempel und dessen Gegenspiel. Er läßt die Erscheinung und ihren Kontrast wirken: durch ihr bloßes Vorhandensein hellen sie auf, erleichtern die Erläuterung und kürzen sie zugleich." Aufschlußreich ist z. B. auch, wie er den schulmäßigen Kunstbegriff im V. Kapitel lockert. Wie ein Freund und Kampfgenosse stellt er sich neben Lessing und beobachtet jede seiner Bewegungen. Und wenn

ihm auch nicht entgeht, wie ungestüme Kampfesnatur ihn gelegentlich über die Schranken reißt, so hält er doch wieder den Schild über ihn: immer aber ist er ihm in unmittelbarer Gegenwart nahe. Unmöglich, alle Lichter aufzufangen, die dabei über alle Operationen Lessings hinzücken. Ein besonderes Kapitel ist — Frey steht darin weder allein, noch ist er der erste — die Kritik der Einstellung Lessings zur Malerei. Sie leuchtet zunächst über die abgeleitete, nicht ursprüngliche Quelle von Lessings Kenntnis des Materials, die pictura veterum des Franciscus Junius und Lessings Ausführungen über griechische Idealkunst, die ihn von vornherein als Feind alles Verismus und Realismus abstempeln. In die Geheimkammern beider Künste aber dringt Frey in der Erörterung der Laokoonkapitel VII und XVI, die sich über malende und dichterische Beschreibung verbreiten. In dem berühmtesten, dem XVI. Laokoonkapitel spricht Lessing von Homers Schilderungstechnik; Frey erklärt rundheraus — und neue Perspektiven tun sich hier auf —: „Homer kann gar nicht schildern, d. h. im Sinne eines Modernen beschreiben." „Er vermag es nicht, weil seine Sprache noch in einer Periode der Entwicklung steckt, wo sie die Fähigkeit des Schilderns noch gar nicht erlangt hat."... „Dieses Vermögen ist eine Frucht langer Kultur, ausgebildeter Technik und wohl auch eines reichen Verkehrs." [131]) Wie stellt sich dieses Vermögen der dichterischen Beschreibung bei späteren, einer entwickelteren Kulturperiode angehörenden Dichtern dar? Von Homer blickt Frey auf Gottfried von Straßburg, auf Gottfried Keller; Schulbeispiele zu Lessings Gesetz von der Auflösung der Beschreibung in Handlung werden herbeigeholt: Goethes Hermann und Dorothea, Hebels Wiese, Spittelers Ankleideszene der Himmelstöchter und die Weltbeschreibung im Olympischen Frühling; sie alle bestätigen, daß das Schilderungsgesetz Lessings, das er der Poesie gab, Erfüllung ihres Wesens ist. Damit kommt der Lehrer und künftige Verfasser einer Poetik auf die basislegende, interessante Motivfrage zu sprechen, die von dem Wesen der Poesie immer unzertrennlich bleiben wird. Anders stellt sich Lessings Gesetzgebung für die Malerei dar: in der begleitenden Untersuchung des XI. Laokoonkapitels kommt der Verfasser der Malerbücher zum Wort. Er steckt den engen Interessenbezirk ab, auf dem sich Lessing zur Kunst seiner Gegenwart bewegte: ihn rechtfertigt, daß er in einer Zeit und Umgebung lebte, „wo der Puls der lebendigen (bildenden) Kunst nicht mehr mitschlägt im Leben der Gebildeten"; er hat nie mit Malern verkehrt, sich nicht um

ihre Technik gekümmert, von den großen Meistern der italienischen und deutschen Vorrenaissance und Renaissance, von den Niederländern keine rechte Vorstellung gehabt, denn: „Man philosophierte über Malerei ohne Anschauung, ohne Kenntnis der Technik, ohne Einsicht in ihre Lebensbedingungen." Und so landet schließlich Lessing, wie im Grund auch Goethe bei der Aufgabe und Sonderrecht der Malerei verkennenden Forderung: „Der Maler soll Literatur malen." Was seither die Entwicklung der Malerei zu dieser Forderung gesagt hat, ist bekannt. Für Lessings Beurteilung bedeutet es: „Lessing wollte den Dichter verhindern, in das Gebiet des Künstlers hinüberzugreifen; gleichzeitig aber drängte er diesen allzuweit in das Gebiet der Poesie hinein." —

Der mit Muße und unter den günstigen äußeren Verhältnissen der Breslauer Zeit entstandene Laokoon zeigt Lessings „angestammten und angeborenen" Stil in höchster Vollendung. „Korrekt, neu und eigen soll man schreiben," fordert er den Bruder auf; aber auch „schreib wie du sprichst". Die etwelche Stilmischung im Laokoon entstand aus dem Versuch, beiden anscheinend divergierenden Forderungen zu genügen. Vor den schwerfälligen, aber der Deutlichkeit dienenden „Wiederholungen eines klappernden Kettensatzes" (wie in der „Erziehung des Menschengeschlechtes") hütet sich Lessing im Laokoon; selten sind auch die sonst bei ihm beliebten Frage und Ausruf und die ganz kurzen Sätze; häufiger eine mehrgliedrige Satzbildung. Den Zusammenstoß des verbum finitum des Vordersatzes mit dem Verbum des Hauptsatzes errechnet Frey sogar prozentualiter (8 auf 100). Überall aber erkennt er eine dem künstlerischen Verfahren, wie der Verdeutlichung dienende besondere Stilbemühung in diesem Lessingwerk.

Frey hat Lessings Stil genau unter die Lupe genommen. Wie steht es nun mit seinem eigenen Stil in diesem Buch, das einen Abschnitt, eine Entwicklungsstufe seiner Prosa darstellt?

Mißverstehende, verdrießliche, sprachvertrocknete Kritik hat sich über die frische Unmittelbarkeit seines bildlichen Ausdrucks bis zur Lächerlichkeit geärgert[132]). Während der eine Rezensent Ausdrücke wie langeher", „Aberwillen", „bergbrunnhaft", „rassige Schreibart", „Stilniete", pretiös und sogar den Dialog zwischen Künstler und Gelehrtem in „Lessingisierendem Vers" (!) geschrieben fand, entdeckte ein anderer, den ebenfalls der „Aberwillen" in der Kehle würgte, „zweifellos" Sprachfalsches in Wendungen, wie „Lessing geht nicht mit der Wahrheit um" oder „Leidenschaft der echten Künstlerseele, die... mit den

Widersachern und Widerparten nicht zum glimpflichsten fährt" u. dgl. und verargt es Frey mit vollendeter Griesgrämlichkeit, daß er nicht spricht „wie andere Leute".

Eines weiteren Beweises für die Kraft, Natürlichkeit und Eigenart des Freyschen Ausdruckes bedürfte es eigentlich nicht. Jede Seite des Buches ist das Gegenteil von papierenem Stil, überall weht freie Luft, spricht ein origineller, das schlagende Wort, den ursprünglichen Begriff unverhüllt handhabender Geist. Wendungen, wie die folgenden, stellten im Jahr 1905, als Frey sein Buch schrieb, allerdings noch unerhörte Kühnheiten vor: „Den abgetakelten Gottsched warf er mit ein paar harten Worten zum alten Eisen"; oder „logische Turngeräte, an denen manch einer gelenk auf und abklettert"; oder gar jene „in zierliche Scheibchen geschnittene Preßwurst", womit Frey die seitenlangen polemischen Fragen in einer Vorrede Lessings[133]) vergleicht! Und jene treffende knappe Charakteristik zweier rassenhaft verschiedener Geister, Diderots und Lessings: „Lessing schlug die blankste Klinge des Jahrhunderts, doch das Fleurett war seine Sache nie"; die Behauptung, Baumgarten, „der Heilige der Schulästhetiker", habe einen „hinterwäldlerischen" Stil geschrieben! Oder: „Und zwar geriet dieser erste Wurf gleich so, daß ihm kein ebenbürtiger nachgeworfen wurde." Oder: „Watschelnde Unbeholfenheit!" Gelehrte Feierlichkeit war Freys Sache nie, und wer des Glaubens ist, jede Arznei müsse bitter und jede wissenschaftliche Demonstration langweilig sein, der liest sein Laokoonbuch besser nicht. Heute, bald zwanzig Jahre nach seiner Entstehung ist dieser Glaube, wenigstens bei der jüngeren Generation, veraltet; daß er es wurde, ist Geistern wie Adolf Frey zu verdanken, der ein origineller Frager und Problemsteller, ein Neuerer und Anreger war.

Er spricht einmal von „stilistisch ausererzierten Prosaisten". Das setzt Bewußtsein, Mühen, Entwicklung, Vollendung voraus; besonders und zuerst angeborene Anlage. Ihre Fundamente sind Denkschärfe, Geschmack, Formsinn, Eigenart, Phantasie und wieder Phantasie und auf den Gegenstand sich einstellendes Stilgefühl. Wie sich in der Herausbildung solcher Anlage Freys Prosastil von dem Hallerbuch des Studenten bis zum Laokoonbuch entwickelt und gewandelt hat, wurde z. T. schon angedeutet und kann hier nicht ins Einzelne verfolgt werden. Sicher ist, daß sein Laokoonbuch eine wichtigste und vorletzte Etappe ist, nach der noch die Einleitung zu den Weltibriefen und der „Hodler" als

letzte Phase zu betrachten wären. Und mir scheint, daß schon der Stilistik des Laokoonbuches richterliche Gewalt gebührt.

Über einen speziellen Anstoß dazu und den Beginn der ersten Niederschrift fehlt ein Anhaltspunkt. Nur ein Brief der Frau an J. V. Widmann, dessen Ausführungen einer Besprechung im „Bund" zugrunde gelegt wurden[134]), spricht von einer raschen Niederschrift. J. V. Widmann sprach brieflich von dem „stupenden Buch über die Kunstform des Lessingschen Schlangenmenschen", Erich Schmidt hatte das Werk „mit großem Genuß und Gewinn studiert, für das Kolleg wieder vorgenommen und den Erweis, mit welchen Mitteln und durch welche Vorstadien hindurch das Kunstwerk zuwege gekommen, überaus fein gefunden" (Brief an A. Fr. v. 21. XII. 1906). In drei sehr signifikanten Briefen sprach sich Spitteler aus, den dabei nichts an einem unvoreingenommenen Eindruck hinderte: I. „Das ist einmal eine Überraschung! Ein prächtiges Buch, das ich sogleich, meine dringendsten Arbeiten lassend, in Angriff genommen habe. Ich bin schon auf Seite 86 angelangt. Ich staune, Sie von einer ganz neuen Seite kennen zu lernen, wie nennt man's, ich weiß nicht; aber so durchaus anders als Ihre Dichterportraits und wieder ganz meisterhaft. Ich bewundere und beneide Ihre Kategorien, wo Ihnen beides nach Wahl zu Gebote steht: der philosophisch-begriffliche wie der bildliche Ausdruck. Die Worte über Induction haben mich, den Dichter und Visionair, tief niedergeschlagen; ich werde ein fertiges Einzelstück meiner Imago vielleicht deßwegen umarbeiten müssen. Eines wieder neu aus Ihrem Buche: Prosa wie furchtbar schwer ist das! Morgen oder übermorgen lese ich weiter."... II. „Den Wert der Eintheilung, Ordnung des Stoffes vermag ich, offen gestanden, diesesmal nicht zu schätzen, weil es sich um logisch fortlaufende Diction handelt, von der ich nur die schauerliche Schwierigkeit einsehe und schon darüber neidisch staune, daß man überhaupt fragen kann und zu Ende sagen kann, was man will, wie aber die Schwierigkeit überwältigt wurde, mit was für Mitteln, ist mir nur neblichste Ahnung. Sicher ist eins, ich brächte auch nicht ein einziges Kapitel Ihres Buches zu Stande. Ich hatte Sie stets als einen meisterhaften Versteher gekannt, jetzt seit diesem Buche grüße ich Sie auch als einen scharfen Denker, der aus der Sprache, selbst bei Haarspaltereien, noch Saft zu ziehen weiß, noch im Begrifflichen die richtige Wortfarbe findet." III. „Ich habe nun das gescheidte Buch zu Ende gelesen, in der zweiten Hälfte bin ich namentlich ent-

zückt von der Wahrhaftigkeit und der Weitherzigkeit. Kritik an Lessing selber, Anerkennung Nicolais, das ist meisterhaft. Mir scheint auch Garve, nach Ihrem Citate zu schließen, ein recht bedeutender Denker zu sein. Reizend: dann die Stilcharakteristik des Plinius. Vorzüglich: daß Homer die Cultur der Trojaner nicht barbarisch nimmt. Eine Schwierigkeit: Man weiß anfänglich oft nicht, wer spricht, Sie oder Lessing oder wer. Zu scharfe Asyndeton unvorgeklärte Abschnitte. — Neulich wie ich sagte Kategorie, meinte ich vielleicht Terminologie. Ich verstehe nicht den Unterschied dieser zwei Worte. Was dann Ihre Citate aus meinem ‚O. Fr.' betrifft, das nenne ich nun eine hohe Auszeichnung und Ehre, von Ihnen in einer scharfsinnigen logischen Abhandlung als Musterbeispiel citiert zu werden. Das hat mich erhoben. Hiefür danke ich Ihnen. Ihr Carl Spitteler."[135]) (1905. Undatiert.)

VII

Erlebtes bis zum Einzug ins eigene Heim 1905/1911

Motto: „In deinen Adern quillt noch frisches Blut,
Noch zehrst du von der Sonne goldnem Gut.
O selig, wer dem Licht noch beigesellt
Aus eigner Kraft steigt oder ringend fällt."
(Gedichte, II. Aufl. S. 9.)

Nach dem Januar 1905 brachte der Tod Rudolf Kollers und die durch ihren Zustand peinlich erschwerten unvermeidbaren Besprechungen mit der gelähmt darniederliegenden Gattin des Geschiedenen Frey ein gefülltes Maß von Bemühungen, so daß ihm die Pariser Reise mit Ernst Würtenberger ein willkommenes Ausläuten aller dieser traurigen Dinge bedeutete. Den Zurückgekehrten erwartete nicht nur die vielfach schwierige Sammlung des letzten erreichbaren Materials und die Vorarbeiten für das Kollerbuch, sondern auch eine beträchtliche und dringliche Arbeit für sein Kolleg, welche ihn zwang, die Blätter des Kollermanuskriptes für längere Zeit auf die Seite zu legen: (20. V. an O. Miller) „Ich habe schändlich zu tun, da ich mich vor Semesteranfang entschloß, mein Goethekolleg komplett neu zu arbeiten: macht 450 Seiten Geschriebenes. Auch manche sanitäre Klagen." Zu den Mühen für

das Kollerwerk gehörte nicht zuletzt auch die, einen Gewährsmann zur Mitteilung zu bewegen, der erst nach Kollers Tod zugänglich wurde, seinen nahen, langjährigen Freund, den Maler Robert Zünd. Als er, durch Freys Gedächtnisrede bei der Leichenfeier Kollers gewonnen, diesen erstmals auf den 16. März 1905 einlud, lernte Frey in dem hervorragenden Künstler eine merkwürdige Persönlichkeit kennen, scheu und schwerlebig, vor der Öffentlichkeit nicht nur sich selbst, sondern auch einen Großteil seiner Werke ängstlich und mißtrauisch verschließend und von rührender Bescheidenheit. Überdies hatte langjähriges Leiden den im Grunde herzensguten, wahrhaftigen und echten Menschen verdüstert. Nur mit Schwierigkeiten und wiederholten Aufschüben konnten die Besuche in seinem Haus in Luzern stattfinden. Es lag an diesen Zuständen, daß sein Verhalten zwischen Sympathie und freundschaftlichem Entgegenkommen und verschlossener Zurückhaltung schwankte; vor allem aber scheute er anfänglich davor zurück, in der Lebensgeschichte seines bewunderten Freundes den ihm gebührenden Raum einzunehmen, den ihm doch Frey, wollte er nicht ein Wesentliches aus Kollers Leben verschweigen, zuteilen mußte[136]). Und als er ihm den Ehrendoktor der Züricher Universität verschaffte, in der Meinung, ihm eine wohlverdiente Freude zu machen, schüttelte den Überraschten zuerst ein wahrer Schrecken[137]). Schließlich gelang es doch noch, seine Bedenken und Vorbehalte zu überwinden und seine Einwilligung zur Verwertung seines wertvollen Briefwechsels mit Koller zu erhalten[138]).

Den arbeitsreichen Sommer 1905 unterbrach am 18. Juni ein sonntäglicher Ausflug des Literarischen Klubs des Lesezirkels nach Brestenberg am Hallwyler See, der zu einer Scheffelgedenkfeier wurde. Ein Teil der vormittäglichen Fahrt wurde auf einem Leiterwagen zurückgelegt, worauf Frey auf dem den Kurort überragenden Eichberg unter einem Baum seine einstündige Gedächtnisrede über den Dichter hielt, dem einst sein kleines Buch über die Beziehungen des an den lachenden Aargauischen See Geflüchteten zu seinen Schweizer Freunden gegolten hatte[139]). Auf die kleine Auffrischung folgte dann im August ein mehrwöchiger Aufenthalt auf dem Menzberg, den der Verkehr mit dem deutschen Generalkonsul v. Biberstein und seiner Gattin belebte und das sonnigste Bergwetter vergoldete. Ein meist humoristischer Briefwechsel und gegenseitige Besuche in Basel, wo Biberstein amtete, und in Zürich hielten das freundschaftliche Verhältnis aufrecht, bis den anscheinend so gesunden und aufrechten Mann ein schweres

Nervenleiden in eine Heilanstalt bannte, wo ihn nach einigen Jahren der Tod erlöste. Nicht ohne sein etwas ins Stocken geratenes Kollermanuskript war Frey in die Sommerfrische gezogen: „Wenn Sie einmal", prophezeite Zünd (24. VI. 1905), „auf dem Menzberg in kühlem Waldesschatten sitzen, angehaucht von der stärkenden Alpenluft, dann werden die Bogen rasch sich füllen, ja selbst bei schlechtem Wetter im stillen Stübchen, wenn draußen die Nebelgespenster vorbeireiten, dann wird eine solche Menge von herrlichen, neuen, nie ausgesprochenen Gedanken Sie bestürmen, daß Sie sich gegen die Türe stemmen müssen, um dem Überfluß zu wehren." In der Tat gelang es dem besorgten Verfasser, auf der großen Terrasse des Gasthauses den Hauptteil des Buches der Gattin in die Feder zu diktieren. Über der großen Arbeit, es endgültig abzuschließen, den Bemühungen für die zu reproduzierenden Bilder, Vorarbeiten, Korrespondenzen, Verhandlungen in Sachen der Briefsammlung C. F. Meyers und der Erledigung ungezählter, vielfach literarischen Kleinkram betreffender Anforderungen vergingen der Winter und die Frühlingsmonate 1906. Eine gründliche Ausspannung war nach Schluß des Sommersemesters dringend notwendig. Für den gemeinsamen Ferienaufenthalt der Ehegatten wurde diesmal das Hotel Pianta in Savognin im Oberhalbstein gewählt, wo einige unter dem Zeichen reichlicher Wanderungen stehende, sonnengesegnete Augustwochen verbracht wurden: vormittägliche Spaziergänge führten nach Conters oder in entgegengesetzter Richtung nach Tinzen und Roffna, wo sich Frey mit Vorliebe auf der den Wald durchquerenden, altbemoosten, aber noch erstaunlich wohlerhaltenen Römerstraße erging; oder man überschritt die Brücke der brandenden Julia, um nach Präsans, Reams und Salux zu gelangen, wo, wie in dem kleinen Tinzen und Savognin selbst, die schönen alten Kirchen interessierten, die das Gedenken an die glänzendere Vergangenheit der alten Julierstraße bewahrten. Freilich, den Verkehr mit der freundlichen Bevölkerung erschwerte das noch überall ausschließlich gesprochene Romanisch, in dessen melodischen Lauten auch einmal ein abendliches Ständchen des Gesangvereins vor dem Hotel erklang. Gern wurde auch das stundenweit sich erstreckende Val Nandro aufgesucht, auf Waldpfaden den malerischen Bach, die Ava da Nandro, entlang, oder das Val d'Err, um den glänzenden Anblick des weißen Piz d'Err zu gewinnen. Gegen den Schluß des Aufenthaltes sollte noch das Teilstück des Julierpasses darankommen, das vor zwei Jahren die Wanderung von Silvaplana

bis zur Veduta übriggelassen hatte. Ein Einspänner brachte den Dichter und seine Frau nach Bivio; aber der rasch sich verdunkelnde Himmel und die Rücksicht auf die beabsichtigte Fußwanderung zurück nach Savognin verboten ein weiteres Vordringen. Zur Mittagsruhe lockte über dem Hotel ein lichtes Lärchenwäldchen, dessen weitstehende Stämme für die Hängematte wie gemacht schienen; ein herrlicher Ausblick über das Tal bot sich hier dar und über seine hohen Hüter, den schartigen Piz d'Aela, das schlanke Tinzenhorn, den Piz Michel und sein Gegenüber, den Piz Curvèr. Aber Frey hielt es nicht lange in der Hängematte aus, durch Heidekraut und Silberdisteln begann er, den Stift in der Hand, hin und her zu schlendern; meist waren es neuentstandene, für die geplante Neuauflage seiner Gedichte bestimmte Stücke, an die er seine strenge, rastlose Feile legte. Das geschah vielfach auch auf einem großen, wildbewachsenen Feldstück in der Nähe des Hotels, das den Pilzliebhaber mit einer Menge zum Teil kindskopfgroßer Boviste überraschte. Nicht ohne ein kleines Schmunzeln sah er von hier aus den mit scheidenden Kurgästen beladenen Postwagen abfahren, hinter dem ihm Poeteneinsamkeit herüberwinkte, bis ihn das Gefährt selbst wieder dem Tiefland zuführte. —

Vom 4. bis 28. September schloß sich die alljährliche Ragazerkur an die sommerliche Erholung an. „Verkehr gar keiner und große Stille", lautete der erste Bericht. Aber bald sah er seinen Züricher Kollegen, den Kunsthistoriker Rudolf Rahn, fast täglich, ging bei der von Ragaz nach Maienfeld übergesiedelten Frau v. Albertini und ihren Töchtern aus und ein und verkehrte im Hause seines Schulfreundes, des Kurarztes Fritz Bally, des Bruders seines Aarauer Freundes. Befinden und Stimmung waren nicht immer zum besten; außer dem Husten, dem er auch im Sommer nicht entging, beunruhigten ihn Anschwellungen am Arm, die der ärztliche Freund für Lipome erklärte und die schließlich der Badekur und Heilgymnastik wichen. Er schrieb in diesen Tagen u. a. zwei größere Besprechungen, die eine über Oskar Millers „Von Stoff zu Form"[140]), die andere über O. Blasers Buch: „C. F. Meyers Renaissancenovellen"[141]). Das aus einer Dissertation erwachsene Buch gab Frey Anlaß zu Richtigstellung und Kritik, welcher eine Replik des Verfassers und eine Kontroverse in der „Deutschen Literaturzeitung" nachfolgte — Freys erster literarischer Fehdegang! Aber ihn verlangte über der Erledigung dieser Dinge nach der poetischen Produktion, der sich während der ersten Zeit seines Ragazer Aufenthaltes seine Stim-

mung versagte. „... der Arm macht Fortschritte," erfuhr am 14. September seine Frau, „wenn nur der esprit etwas besser wäre und die Hilarität." „Ich wäre schon contenter," hieß es bald darauf, „wenn ich eine schöne, erfreuliche Arbeit vor mir sähe." „Ich getröste mich mit dem Wort des Zürcher Naturforschers Scheuchzer, der vor 200 Jahren schrieb, daß, ‚wann die Cur zu Endschaft, (oft auch erst zu Hauß) der gantze Leib wiederum zu gesunden Kräften und das Gemüth zu fröhlichen Gedanken wiederkehrt'." Und der Brief (vom 20. Sept.) schloß mit den Worten: „Das (eine finanzielle Frage) würde mich weniger plagen, als die Frage, ob ich ein schönes und schweres poetisches Vorhaben an die Hand nehmen kann." Es war die Geburtsstunde der Katharina von Wattenwil, die schlug.

Am 15. Oktober führte ihn eine zweitägige Reise zur Bestattung der Schwiegermutter nach Offenburg. Zurückgekehrt, setzte er sich trotz dem begonnenen Semester an die Arbeit, die wohl dem Anfang seines Romanes galt. „Ich habe", meldete er am 19. an Fr. v. Albertini, „zu arbeiten begonnen. Es geht aber langsam, obgleich mir jeden Tag etwas einfällt. Die Gesundheit ist recht zufriedenstellend." Seit sieben Wochen völliger Abstinent, verzichtete er nun auch auf den Frühstückskaffee: „Es fehlt nur noch, daß ich mir das Essen ganz abgewöhne, dann bin ich dem comble der Vollkommenheit sehr nahe." Aber Arbeitsruhe fand er deshalb nicht: (27. XI. 1906 an dieselbe) „Über mich sprudelt allerlei herunter, so daß ich nicht zur Ruhe komme, ich meine zu der Ruhe, die ich für meine poetischen Arbeiten nötig hätte. Wenn ich nicht allmählig so weiß würde, möchte ich mich wohl zu irgend einem Meiler als Köhler verdingen, um Einsamkeit zu finden." Zu den Dingen, welche über ihn herunterspruden, gehörte wenige Wochen nachher eine neue literarische Fehde, in die er unversehens hineingeriet, und die, öffentlicher als der in der Fachzeitung erledigte Handel mit O. Blaser, sich in drei großen Schweizer Zeitungen, in der „Neuen Zürcher Zeitung", dem „Bund" und den „Basler Nachrichten" abspielte. Es handelte sich um eine streng sachliche Kritik — zu persönlichem Angriff hatte Frey weder Anlaß, noch lag derartiges in seinem Charakter — der „Geschichte der deutschen Literatur" von Eduard Engel, wobei der Gegner nach einem vielfach geübten übeln Brauch den sachlichen Vorwurf ins Persönliche verkehrte und sich schließlich nach einigen scharfen Paraden Freys zurückzog[142]). Literarische Waffengänge, wie die beiden, unter deren Klirren das Jahr 1906 von ihm

schied, hat Frey nachher nicht wieder auszufechten gehabt. Wären sie nochmals in seine Tage hereingepoltert, er hätte sie kaum mit verminderter Schneidigkeit durchgefochten. Vermeidbaren öffentlichen Streit vermied er; ging es nicht mehr anders, dann rückte er mit Streichen vor, die saßen. Für ihn gab es weder Ausweichen noch Scheinmanöver, sondern offenes Visier und eine pfeifende Klinge! Geschliffen wie seine wissenschaftlichen, waren die polemischen Sätze, und sie trugen die Farbe seiner Persönlichkeit.

Im Januar 1907 kamen Hans Hubers „Heldenehren" zur Erstaufführung durch die Basler Liedertafel[143]); aber Frey mußte auf die Reise nach Basel verzichten. Er war gesundheitlich angegriffen und zu vielfach beansprucht. Für manche Unbill, die ihm aus Mißverständnis und Neid erwuchs, entschädigte ihn öffentliche und private Anerkennung gerade in diesen Tagen. Auf einen Vortragsabend der Wildenschaft der Universität (29. XI. 1906), wo annähernd ein Dutzend seiner Gedichte zum Vortrag kam, folgte am 18. Januar 1907 ein großer Adolf Frey-Abend in der Tonhalle mit Gesang und Rezitation aus seiner dichterischen Habe[144]), der mit einer Ovation an den Dichter endete und Ende Oktober in St. Gallen wiederholt wurde[145]). Briefe aus seinem Auditorium versicherten ihm „wieviel Sie uns allen sind, wie Ihre Studenten einig sind in der höchsten Achtung und Verehrung ‚ihres Literaturprofessors'. Wenn auch für den Universitätslehrer der köstlichste Lohn mühevoller Arbeit die Überzeugung ist, daß er seine Schüler in wahrhaft fördernder Weise beeinflußt, daß er ihre Dankbarkeit voll und ganz besitzt, so dürfen Sie dieses Lohnes gewiß sein."[146]) Und ein anderer, durch die Entrüstung über „kleinliche und boshafte Intriguen" hervorgerufener Brief suchte nicht minder warm Worte begeisterter Anhänglichkeit: „Allmählig waren mir die Literaturstunden bei Ihnen zu Offenbarungen geworden... Wie oft war mir, nach der Stunde, ich müßte Ihnen nacheilen, Ihnen ein Wort der Ergriffenheit sagen, Ihnen die Hand drücken!"[147]) „Überall Widerstand, aber auch verehrende Anerkennung!" faßte Frey selbst dies wechselnde Erleben zusammen (an Fr. v. Albertini 12. VII. 1907).

Es war im Frühsommer 1907, als ihm von dem Cottaschen Verlag der Antrag gestellt wurde, das Bächtoldsche Brief- und Biographiewerk über Gottfried Keller für eine Neuauflage entweder von Grund aus umzuarbeiten, oder, was vorzuziehen wäre, „eine selbständige neue Würdigung von Gottfried Kellers Leben und Schaffen zu verfassen.

Wir glauben, daß wir hiefür keine kompetentere Persönlichkeit gewinnen könnten, als gerade Sie"...[148]) Der Entscheid wurde Frey, den Pietät und wissenschaftliches Interesse gleich stark an Keller banden, nicht leicht. Aber vor ihm lagen nicht nur gewichtige andere wissenschaftliche Aufgaben, begonnen, doch noch nicht vollendet, sondern auch die großen poetischen Pläne, seine zweite Gedichtsammlung, die um fast die Hälfte erweiterten Festspiele, vor allem aber der eben angefangene Roman. So lehnte er ab, um sich nicht auf Jahre zu binden. Daß es keine Absage an Keller war, bewiesen seine nachfolgenden Publikationen. Der Sommer 1907 fand ihn in einem Gedränge von Arbeit wie nie zuvor: vier Arbeiten habe er neben dem Kolleg „auf dem Webstuhl", vertraute er am 12. Juli 1907 Fr. v. Alb. an: „I. Gedichte, schon weit gediehen, II. den Roman, woran seit Ende November nichts mehr geschehen, III. C. F. Meyers Briefe, IV. eine kleine literarhistorische Arbeit, wovon das schlimmste Viertel schon geschrieben. Ich habe in keinem Winter so viel vor mich gebracht wie in dem abgelaufenen."

Die Sommerferien der Jahre 1907 und 1908 verbrachten Adolf und Lina Frey in Preda an der Albulabahn, täglich zu dem tiefblauen, von Alpenrosen und Enzian umsäumten Palpuognasee wandernd, den der Piz Uertsch überragt, oder talabwärts nach Bergün oder den brausenden Stürzen des Tuorsbaches entlang empor zu der Alpweide des Val Tuors. Eine bequeme, einsame, fünfstündige Wanderung ging über den Albulapaß nach Ponte, vorüber an der weißschimmernden alten Paßstation Crap Alf und mit dem überraschenden Blick in eine tief unter der Straße liegende ovale Talmulde, wo einmal ein Bergsee die Himmelsbläue gespiegelt haben mochte und von wo nun wie aus weiter Ferne verlorene Herdenglocken herauftönten — die Phantasie aber folgte dem „Ausgewanderten See" in weglose Fernen nach den Einöden der Berge, die ihre zahllosen Blöcke an das Straßenbord gekollert und den scheuen Murmeltierchen Wohnungen bereitet hatten, deren Köpfchen für einen blitzschnellen Augenblick aus dem Gestein lugten. Am Abend fiel den Zurückgekehrten unter den wenigen Tischgästen ein jugendliches Paar auf. Der schlanke, hagere junge Herr mit dem eckigen Kopf und dem markanten, klugen Gesicht stellte vor: es war Gonzague de Reynold mit seiner jungen, sehr hübschen Frau. Ein lebhafter persönlicher und brieflicher Verkehr mit dem Westschweizer knüpfte sich an, der bald darauf in die akademische Laufbahn und an die Spitze einer eben einsetzenden, den engeren Zusammenschluß der literarischen französischen

und deutschen Schweiz anstrebenden Bewegung trat. Reynolds Pläne für sein Werk „Histoire littéraire de la Suisse" und für die Gestaltung einer französisch-deutschen schweizerischen Monatsschrift gaben reichlichen Anlaß zum Gedankenaustausch. In einem Heft dieser Zeitschrift übertrug er eine Anzahl Gedichte Freys ins Französische, gegen das sich freilich die Sprache Freys sträubte, so daß es bei diesem einmaligen Versuch blieb[149]). Aber die Paßwanderung mit dem stürmischen Bergwind, der den Touristen ununterbrochen in den Nacken blies, hinterließ bei dem Dichter ein peinliches Kopfleiden, das der Arzt als einen Katarrh der Keilbeinhöhle erkannte und das den Leidenden über ein halbes Jahr wahrhaft quälte. Er suchte Heilung in Ragaz, wo er vom 4. September bis Monatsende weilte. Wieder focht seine Seele den schicksalhaften Kampf zwischen Poetensehnsucht und körperlichen Widerständen aus. Die ersten Korrekturbogen seiner zweiten Gedichtauflage langten bei ihm an: „In den fünf Bogen gelesen, mit einiger Freude und noch mehr Kummer", stand im ersten Heimbericht; nach zwei Tagen fiel ihn der Wunsch nach seiner Romandichtung an: „Zwischen den Schultern löst sich die Sache. Nur der Kopf ist noch nicht auf der Höhe, obgleich auch etwas besser. Nur bin ich immer noch sehr sensibel und muß entschieden nach Dickhäutigkeit streben... Ich habe schon etwa am Katherinchen (Kath. v. Wattenwil) herumgedacht und sehe den Gedichtkorrekturen mit Spannung entgegen." Am 11. schien eine Wendung zu beginnen; nachdem er „schlafsüchtig" nachts zehn Stunden und dreimal unter Tags geschlafen hatte, fühlte er sich leichter und in besserer Stimmung. Er hatte einmal die Korrekturbogen seines neuen Gedichtbandes an einem Tag dreimal durchgearbeitet und „noch manches entdeckt"; „aber ich muß immer noch die Hand von Katherine lassen, was mir keine leichte Prüfung ist", schrieb er am 16. Am 17. beschloß er „me auctore et imperante" zu Bromkali zu greifen, „was ihm (dem Kopf) gut bekommt, so daß er heute allen Ernstes mit Katherine zu handeln begann". Die darob geängstigte Frau beruhigte er freilich nach einigen Tagen mit der Versicherung: „Der Kopf tut gar nichts, bekommt auch kein Brom mehr, damit er sich nicht daran gewöhnt. Ich bin sehr vorsichtig und wappne mich mit Geduld, obgleich es säuerlich schmeckt... Es wird ihm stündlich eingeschärft, daß er das Katherinchen zu verachten hat." Einer fühlbaren Besserung folgten erneute Beängstigungen und Beschwerden, Schwindel, Ohrensausen und Depressionen, so daß der mit aller Hingabe Arbeitende ein-

mal in den unberechtigten Ruf ausbrach: „Mir tut nur immer leid, daß ich so öd und unnütz herumlaufe!" Am 1. Oktober kehrte er heim, „obgleich der Kopf noch nicht auf der erwünschten und erhofften Höhe steht!"

In diese Ragazer Tage spielte noch eine andere Angelegenheit hinein, um derentwillen er einmal zu einer Besprechung nach Zürich kam: es handelte sich um die Aufführung eines oder mehrerer seiner Zürcher Festspielszenen auf dem Zürcher Stadttheater. Noch bevor Frey mit Engel die Klinge kreuzte, war in der Studentenschaft eine Bewegung ins Wogen gekommen, die seinem dramatischen Schaffen Gerechtigkeit und die Aufführung verhieß. An der Spitze standen C. F. Wiegand und Fritz Enderlin. In Versammlungen und Konventen wurde über die Wahl zwischen den Zürcher Festspielen und Erni Winkelried, über die Beschaffung der Mittel und die Eroberung des Stadttheaters verhandelt, und im November 1906 erfuhr der Dichter, „der Wunsch waltet vor, noch in diesem Semester zu spielen". Dann wurden der 24. und 26. Mai als Spieltage festgesetzt, während gegen Frey der „Wallenstein" ins Feld geführt wurde und persönliche Gegnerschaft gegen einen der Initianten arbeitete, so daß Frey schließlich mit 34 gegen 35 Stimmen unterlag[150]). Drei Jahre später tauchte ein anderer Plan auf. Seit einigen Jahren hatten die Bemühungen um die Freilichtbühne oder das „Naturtheater", welche durch die historischen Jubiläen einen starken Anstoß erhalten und seinerzeit auch Gottfr. Keller zur Aussprache veranlaßt hatten, mit erneuter Kraft eingesetzt. In Wiedikon-Zürich und in Schaffhausen wurden Dramen von Arnold Ott im Freien aufgeführt, in dem antiken Amphitheater von Vindonissa (bei Brugg) die Braut von Messina, um von ungezählten Tellaufführungen zu schweigen. 1909 wurden unter der Leitung und Regie des Schriftstellers Rudolf Lorenz Freilichtbühnen bei Hertenstein am Vierwaldstätter See und auf der Lützelau, einer kleinen Insel im Zürcher See, gegründet, und im Mai gab Adolf Teutenberg eine Propagandazeitschrift „Die Freilichtbühne" heraus, welche die Stimmen namhafter schweizerischer und deutscher Schriftsteller einholte und die aufzuführenden Stücke — „nur künstlerisch wertvolles Gut" — zur Besprechung brachte. Beide Männer suchten Freys Interesse und Mitwirkung; er mußte sich darauf beschränken, in einem von Teutenberg in der ersten Nummer abgedruckten Brief sich nach dem Wunsch des Herausgebers über seinen Winkelried und die Festspiele zu äußern:

„Von meiner schweren Influenza immer noch nicht erholt und nur mühsam meinen Pflichten nachkommend, bin ich außerstande, Ihre Fragen (nach einem gedruckten Fragebogen Teutenbergs) im einzelnen zu beantworten... Meine Bundesfestspiele und Zürcher Festspiele würden sich wohl für eine Aufführung im Freien eignen: denn dazu sind sie geschaffen worden, wie sie auch alle im Freien spielen. Es war ein Traum C. F. Meyers, die Bundesfestspiele, von denen er in seinen Briefen an mich und Stößel spricht, auf großer Bühne im Freien zu sehen. ‚Erni Winkelried' ist gleichfalls für die Aufführung im Freien gedacht; nur eine Szene (im großen Ratsaal) geht in geschlossenem Raum vor sich. Meine besten Wünsche und Grüße. Ihr ergebener" usw. Teutenberg druckte in einer Fußnote die Äußerungen Meyers ab und veröffentlichte im zweiten Heft einen Aufsatz von Anna Fierz über die Festspiele, im fünften über Erni Winkelried, im dritten „Im Laupenstreit". Seine Bemühungen für eine Aufführung in Hertenstein scheiterten an der Finanzfrage, woran das ganze Unternehmen krankte und schließlich endete, und das gleiche ist zu sagen von einem Naturtheaterplan in St. Moritz, der m. W. nie zur Ausführung kam.

Verfolgte den Dichter auch jetzt wieder der schwarze Dämon, der sich von jeher an seine dramatischen Schöpfungen angekrallt hatte, so begegnete er 1908 und 1909 abermals warmer Teilnahme für das Schaffen des Lyrikers und des Epikers in der Öffentlichkeit. Am 27. Februar 1908 veranstaltete die Wildenschaft einen zwischen Frey und C. F. Wiegand geteilten literarischen Abend in der Tonhalle; als dann am 7. Dezember 1908 der Lesezirkel Hottingen Frey aufs Podium berief, waren Verlauf und Erfolg so, daß die gesamte Schweizer Presse von einem literarischen Ereignis ersten Ranges berichtete[151]). Zum erstenmal war Frey auch als Prosaepiker vor seine Zuhörer getreten; er las außer aus seiner ungedruckten Lyrik das vierte Kapitel „Den Zweikampf der Damen". Für eine Sitzung des Literarischen Klubs (16. I. 1909) wählte er das Jagdkapitel (III)[152]). Auf den 21. Januar 1909 hatte die Literarische und Lesegesellschaft Aarau ihren heimatlichen Dichter zu einer Wiederholung des Lesezirkelabends geladen[153]), und im Februar trug er in Baden vor, wo er das zweite, das in Baden spielende Reitkapitel in den Kranz seiner Lyrika einfügte.

„Der Zweikampf der Damen" kam überdies in der von Eugen Salzer 1909 veröffentlichten Sammlung schweizerischer Novellistik „Im Firnelicht" zum Abdruck[154]).

Im Frühling 1908 erholte sich Frey um Ostern bei den Biberister Freunden, und als O. Miller seine freien Tage zu einer kurzen Münchener Kunstreise anzuwenden gedachte, lockte es ihn zu einer Marées-schau mitzugehen. Am 18. April landeten sie im „Kaiserhof". „Heute und gestern viel gesehen und profitirt", lautete der Bericht über die Sezession, „morgen nach Schleißheim. Dann Schluß." Aber während Frey den Winter über ziemlich „ungeschlagen" durchgekommen war, holte er sich in den ungeheizten Schleißheimer Marées-sälen und einem richtigen Münchener Schneesturm eine schwere Erkältung. „... Einen so elenden Frühling" (20. V. 1908 an Fr. v. Alb.) „entsinne ich mich nicht erlebt zu haben. Er liegt hinter und z. T. noch auf mir wie ein böser Traum... In München... war es sehr lehrreich, aber das Wetter entsetzlich... Ich war heute wieder beim Arzt." Die gesundheitlichen Verstimmungen hielten den ganzen Sommer über an, so daß er noch am 2. Juli (an Fr. v. Alb.) konstatierte: „Eigentlich habe ich mich von der in München geholten Influenz bis zur Stunde nicht völlig erholt... Leider bin ich infolge meiner gesundheitlichen Verhältnisse wenig an meinen Roman gekommen. Er liegt noch wie Berge und Berge vor mir" und (9. VII. 1908) „Was mir fehlt, ist die Arbeitsfrische und die Stimmung." Auch die Augustferien in Preda ließen sich diesmal kalt und regnerisch an und schlossen mit einem sanitarischen Defizit ab. Die Sehnsucht nach Arbeitsstille ließ ihn dieses Jahr auf Ragaz verzichten und vom 14. September bis Oktoberanfang den Menzberg aufsuchen. „Jetzt", schrieb er zwischen Triumph und Sorge am 22. nach Hause, „wohne ich mit Kathrinchen unter einem Zelt. Freilich rennt es immer wieder davon", und am 24.: „Kathrinchen freut mich, obgleich es sehr spröde ist." In seiner arbeitsfreudigen Stimmung, in welche die Abmachungen für seine Zürcher- und sonstigen Schweizerabende, aber auch für Köln, hineinfielen, beschloß er, die Aufforderung zu einem Berliner Vortrag abzulehnen („Eine Seite Kathrinchen ist mehr als diese Dinge"), seine Abreise nach der Gunst seiner Heldin einzurichten und erst, „wenn die Kathrinchenstimmung brechen sollte", von einem Augenblick auf den andern aufzupacken. Materialfragen für den Roman führten ihn dann Mitte Oktober noch für zwei Tage nach Bern.

Im April 1909 bestieg Frey zum erstenmal den Gotthardzug. In Airolo empfing ihn die Sonne, in Lugano im Hotel International ein geräumiges Zimmer mit dem Ausblick auf den strahlenden See und den

Salvatore. Aber fast noch mehr schätzte er den terrassenförmig vom Quai aufsteigenden, einsamen Hotelgarten, wo er in der erwachenden Frühlingspracht auf- und abschreitend seiner Katharina nachdachte, wenn es ihn (den „Schweizer Korsaren"!)[155] nicht zu einer Strandwanderung nach Gandria lockte. Vier Pfingsttage auf dem Menzberg gehörten ebenfalls der tapfern Bernerin. Im August wanderte er mit der Frau von dem graubündischen Rabius, wo sie übernachtet hatten, zu dem Kurhaus Somvix hinauf, wo ein herrlicher Nadelwald bequeme, ebene Wege bot; oder sie beschritten am Tenigerbad vorbei den ebenen Talboden gegen den Vorderrhein, auf dem man wohl Schaf- und Kuhherden oder große Rudel halbverwilderter, magerer, rotbrauner Bergschweine, kaum ein menschliches Wesen antraf. Aber einmal, bei einem vormittäglichen Spaziergang, leuchtete ihnen in der silbrigen Morgensonne aus dem hohen Riedgras unter grauem Filz ein blasses blondbärtiges Männergesicht entgegen, und ein hochgewachsener Wanderer kam begrüßend auf sie zugeschritten. Erfreut stellte Frey seinen Schüler und jungen Freund Fritz Enderlin vor, der zum Besuch seiner schwerleidenden Braut heraufgekommen war. Hoffnung und Wehmut, die sich von Stunde zu Stunde um das Glück des jungen Paares stritten, färbten nun auch die Somvixer Tage des Freyschen Ehepaares. Auf der Heimreise erfuhren sie von der Genesung der Leidenden und der Aussicht auf Vereinigung der beiden, mit denen sie von da an ein nahes Freundschaftsverhältnis verband. Die sonnigen Ragazer Herbsttage verbrachte Frey sehr still unter kleinen Spaziergängen, da ihn die Badekur mehr als sonst angriff, und von dem traurigen Erlöschen der langjährigen Freundin, Frau v. Albertini, bedrückt, das noch in die letzten Tage seines Aufenthaltes fiel[156]. Neben der Umarbeitung bereits entworfener entstanden neue Gedichte: „Ein neues Poëma ausgeheckt" meldete er gleich nach seiner Ankunft, und am 7. IX. schrieb er: „... übrigens greift mich das Wasser entschieden mehr an als früher. Immer noch habe ich lyrische Anwandlungen, so daß Kathrinchen immer noch verschupft ist."

Das Wintersemester 1909/10 verlief nach einer Influenza-Attacke im November (13. XI. an Anna Fierz: „Ich darf, was bei dem schönen Wetter bitter ist, noch nicht aus dem Haus. Es geht mir aber besser, und am Montag hoffe ich, den literarhistorischen Waidsack wieder umhängen zu können") in eifriger Arbeit im Amt und an seinem Roman, zu welcher ihm Freund Miller eine beträchtliche Sen-

dung Biberiſter Schreibpapiers ſpendete. „Das iſt ja", dankte er (8. I. 1910), „eine ganze Armada ſchönſten Papiers! Herzlichen Dank! In dieſe Freude über Ihre Güte miſcht ſich der ernſte Gedanke, ob nicht die Parze mit der großen Gartenſcheere ſchnippt, ehe ich das verſchrieben habe. Meine Pläne gehen allerdings noch über den Raum dieſer weißen, angenehm gerauhten Flächen hinaus", und er ſandte dem Geber gleich eine Schreibeprobe von zwei ungedruckten Gedichten. „Ich brüte wieder an meinem Roman oder vielmehr er über mir", meldete er ihm nach ein paar Tagen (12. I. 1910). „Stil! Stil! Das iſt das ſchwere, macht aber gar manchem Erzähler kein Bauchweh! Elf Kapitel ſtehen!" Bis zu ſeinem Aufbruch nach Lugano blieb er an der Romanarbeit (an Laué 26. III. 1910: „Im letzten Jahr habe ich beinah zwanzig Gedichte auf die Beine geſtellt und arbeite jetzt an meinem Roman"); aber in der dort verbrachten erſten Aprilhäfte übermannte ihn die Müdigkeit, und er mußte abſtehen von der Arbeit. Die gewohnten Spaziergänge verdarben elende Wetterverhältniſſe. Der ganze Sommer ſtand unter dem Zeichen des außergewöhnlich übelgeſinnten Waſſermannes, der beſonders im Juli und Auguſt täglich ergiebigſte Wolkenbrüche ausgoß. So beſchloß Frey anſtatt eines Bergaufenthaltes ſeine Ragazer Kur ſchon im Auguſt anzutreten. Aber trotz leidlichem Befinden wollte ſich die Arbeitsluſt nicht recht einſtellen. Er verfaßte einen Artikel über Leuthold[157]), feilte an ſeinen Gedichten, aber Katharina — ſchwieg. Als dann endlich der endende Sommer doch noch ſeine Sonnenbanner aufſteckte, fand er ſich auf dem Menzberg bei gänzlicher Einſamkeit und wundervollem Wetter wieder zu ihr zurück. Am 8. Oktober kehrte er heim.

Unter den Karten, die Frey im Auguſt der Frau ſchrieb, hatte eine den Wortlaut: „Triumph! Ich bin mit allem einverſtanden!" und eine andere: „Alſo der Poirier trägt ſeit Samstag einen Hut!" Unter dem „Poirier" war ein im Bau begriffenes Haus verſtanden, vor welchem ein großer alter Birnbaum ſteht, unter dem „Hut" das Dach darauf, und der Triumphruf galt der Tatſache, daß nun das Häuschen vor den unendlichen Regengüſſen beſchützt war, die ſeither Fundament und Mauern beſpült hatten. In Freys bisheriger Wohnung war es unter den übrigen Mietern oft geräuſchvoll zugegangen; Tag für Tag ertönte nach Tiſch von unten herauf Wagners Feuerzauber, und Frey hatte keinen Brunhildenſchlaf. So reifte der längſt gehegte Wunſch nach einem eigenen Heim zum Entſchluß. „Aber ich mache die einzige

Bedingung," wehrte sich der Dichter für seine Muße, „daß ich mit Bau, Einrichtung und was damit zusammenhängt, absolut nichts zu tun habe und Du das alles selbst nach Deinem Ermessen besorgst!" Im Februar 1910 unternahm die also Bevollmächtigte den ersten Schritt bei dem Architekten Arnim Witmer; der Bauplatz fand sich an einer stillen Seitenstraße des Quartiers Fluntern am Zürichberg, damals noch Mittelbergstraße, später Mommsenstraße genannt, die den freien Ausblick nach Süden auf See, Albis und Firne erlaubte, nach Norden auf die bewaldete Zürichberghöhe, nach Westen gegen den Aargau. Der Plan sah im untern Geschoß das geräumige Wohn- und Eßzimmer, ein Empfangszimmer, ein kleines Schrankzimmer und die Küche nebst einer knapp bemessenen Veranda vor, darüber Studierzimmer mit anschließender Bibliothek und das Schlafzimmer mit Badezimmer. Auch ein Gastzimmerchen im Dachgeschoß durfte nicht fehlen. Nach außen gliedert den Bau zwischen erster und zweiter Etage ein Vordach. Gleich zu Anfang rückte der Architekt mit dem Vorschlag heraus, ein Doppelhaus zu bauen, da sich bei ihm drei Damen — ebenfalls des Namens Frey — gemeldet hätten, die gern eine solche Haushälfte übernähmen. Das leuchtete ein, und nach einigen Wochen erhob sich aus dem Rasen das Baugespann, soweit von der Straße abgerückt, daß noch das gewünschte Gartenland frei blieb. Im August flatterten vom Dachfirst die bunten Bänder des Aufrichtebaums; mit triumphierender Vorfreude erkletterten die künftigen Besitzer die steilen Brettleitern und nahmen die im Rohbau noch so eng erscheinenden Innenräume in Augenschein, in denen ihre Phantasie sich nun für Monate einnistete. Der Einzug wurde auf Mitte März 1911 festgesetzt. Aber bevor es soweit war, in den ersten Februartagen 1911, befiel beide Ehegatten eine so heftige, in Lungenentzündung ausartende Influenz, daß sie der ärztliche Machtspruch ins Krankenhaus verwies, aus dem sie zu Anfang März entlassen wurden. Als erster Stoßtrupp kamen die Bücherkisten in das noch vom Hämmern der Werkleute schallende Haus, am 17. März folgte das Gros des Hausrates. Eines schien oben fehlen zu müssen: „Wie schade, daß wir unsere lieben Rotkehlchen zurücklassen müssen", meinte der Dichter am Morgen des Auszugs. Aber als er seinen Garten betrat und sich seinem Haus näherte, zwitscherte es wie an der verlassenen Wohnstätte von der Dachrinne und ein Trupp Rotkehlchen flatterte auf, als seien sie zu einem glückverheißenden Augurium bestellt. So schien nun das Geschick Adolf Frey

die Heimstätte beschert zu haben, in der geborgen er spät alternde Tage abwarten und den Geheimnissen seiner Muse nachsinnen konnte. Noch stand der junge Garten kahl:

„Ich darf in meinem Garten
Keine Pfirschen und Pflaumen erwarten;
Die Apfel wollen nicht tragen
Und die Birnen und Beeren nicht reifen.
Doch die Finken und Amseln schlagen
Und die hurtigen Meisen pfeifen.
Die Falter funkeln und fächeln,
Die ernste Nelke glüht,
Die festlichen Rosen lächeln,
Und es flackert der wilde Wein.
Und wenn der Abend verblüht
Und die Dämmerung düstert,
So küßt es verstohlen und flüstert
Beim Sternenschein
In meinem Garten." (Neue Ged. 1913. S. 14.)

Und wieder und wieder fühlte er das Gartenzaubermärchen:

„Verträumt Geflüster geistet um und drängt sich
Begehrlich in das trunkne Blühn und Düften;
Sehnsüchtig Klingen rieselt und verfängt sich
Im Laub, als quöllen Lieder aus den Lüften."

(Ebenda. S. 25.)

Neun Sommer waren ihm noch gegönnt, die Kiespfade seines Gartens abzuwandeln, den Duft der Scholle zu atmen, die sein war, an mondhellen Juniabenden auf der Bank vor dem Haus das Lied der Amsel verklingen zu hören und die Zickzacklinien der gespenstisch umherschießenden Fledermäuse zu verfolgen; nur noch neun Jahre quollen ihm Lieder aus den Lüften seines Gartens und reichte er ihm die goldenen Äpfel der Hesperiden.

* *
*

„Ich ging im Staub. Da flammten Königskerzen
Am Weg. Heil mir, daß Königskerzen lohten
Auf meiner Lebensfahrt in Freundesherzen."

(Ritornelle III, S. 77.)

Als nach Wochen Kisten und Körbe aus den Wohnräumen des Hauses Nr. 19 an der Mittelbergstraße verschwunden und der letzte Hammerschlag verklungen war, veranstalteten seine Bewohner kleine

Hausfestlichkeiten, die z. T. eine Heerschau darstellten über Zugehörigkeit und Freundschaft, die ihnen nahezu drei Lustren Zürcher Lebens bestätigt oder neu gebracht hatten. Da waren, außer dem Bruder Alfred mit den Seinen und den Hinterlassenen Emils, aus seinen Jugendtagen Professor Dr. Schultheß, Direktor Kurz, die Witwen Ernst Feers und Fleiners, die seines Universitätslehrers Avenarius; dann die Freitagsgesellschaft, der Koller-Böcklin-Kreis, die Professoren Gull, Bluntschli, Müller; die Kollegen Bachmann, Bovet, Ochsli, Gauchat, Wreschner, Haab, Bernheim, Cohn, Egger, Hitzig, mit denen er besonders kollegialisch und z. T. gesellig verkehrte, von Malern Ernst Würtenberger, von Musikern Hegar und Niggli, die Vorstände des Lesezirkels, die beiden Brüder Bodmer, Hans Trog, die Familie des Arztes Dr. Odermatt und ein weiterer Gesellschaftskreis, der naturgemäß mit den Jahren wechselte. Dann alle die Jungen, die seine Stufen folgend betraten, die dem Lehrer und Dichter in Dankbarkeit und Verehrung verbunden, denen er Freund, Berater, Helfer war, Fritz Enderlin, Eduard Korrodi, C. F. Wiegand, Max Zollinger, Robert Faesi, Gottfried Bohnenblust, Rudolf und Fritz Hunziker, Conrad Falke (Karl Frey), Fritz Ernst, Hermann Schollenberger, Franz Beyel, Ernst Eschmann, Max Nußberger, die Damen Esther und Berta Odermatt, Lina Baumann, Berta v. Orelli, Helene Ziegler, sie alle heute ein Jung-Zürich, lehrend und schriftstellerisch ehrenvoll hervorgetreten und zu Namen gelangt. Sie waren die Genossen seiner Spaziergänge, die Initianten öffentlicher Ehrung, seine Ritterschaft.

Aber auch an der Limmat und den Seeufern waren ihm Freundesstationen bereitet. Das Fahrrad brachte ihn nach dem nahen malerischen Baden zu Frau Thurnheer-Rohn; am linken Seeufer über der Station Bendlikon-Kilchberg lockte das Pappelpaar über dem Hause C. F. Meyers in die altvertrauten Räume und Schattengänge des Gartens, wo unvergessene Erinnerungen flüsterten und wohin ihn jetzt die zu beruhigten Alterstagen gelangte Gattin und die gescheite, warmherzige Tochter des Freundes luden, mit der manche postume Meyerfrage zu besprechen blieb und alte Freundschaft zu jungen Kräften gelangte. Und Meyererinnerungen waren es auch, die am gegenüberliegenden Ufer, in Mariafeld bei Oberst Ulrich Wille, das Gespräch während der Besuchsstunden färbten. Verehrung und Verständnis seiner Dichtung erwartete ihn auch in dem kleinen altertümlichen Rapperswil. Es war in den Junitagen 1904, als bei Frey der Brief einer ihm unbekannten

Dame eintraf, welche sein Urteil über eine Spittelers Balladen behandelnde Arbeit erbat und von Spitteler an ihn empfohlen war. „Ich sage Ihnen schönsten Dank für Ihren Brief, der, einer warmen Kunstgesinnung entsprungen, mir mehr Freude gemacht hat als manche ordnungsgemäße Rezension", antwortete Frey und schlug eine mündliche Aussprache zwischen dem in Rapperswil ankommenden und dem zurückkehrenden Nachmittagsschiff vor. Die persönliche Bekanntschaft mit Anna Fierz und ihrer Schwester bestätigte den Eindruck, daß der Dichter zweien jener seltenen Menschen gegenüberstand, denen die Poesie von früher Jugend an ein unentbehrliches Geistesgut und das Verlangen nach ihren seligen Gefilden angeboren ist. Und die beiden Damen besaßen dieses Gut. Mochte man Goethe, Mörike, Storm, Keller, Meyer, Spitteler, Frey antönen, immer sprang es wortgetreu entgegen; hier lebte man mit den Dichtern, deren Lieder sich in den Alltag schlangen, wie etwa die Bibel in den frommer Gottsucherinnen. Selbstverständlich, daß dieses Kunstgefühl auch in der Pflege des eigenen schriftstellerischen Ausdrucks Genüge suchte. Frey schätzte in den kritisch-ästhetischen Arbeiten von Anna Fierz nicht nur die seltene Ausdruckskultur, sondern auch die immer neuen und eigenen Gesichtspunkte, die sie für ihren Gegenstand fand[158]). Nach der Übersiedlung des Schwesternpaares nach Zürich erwuchs aus dem nun erleichterten persönlichen Verkehr warme, nie erschütterte Freundschaft, und es wurde dem Dichter Freude und Bedürfnis, lyrische und epische Neuschöpfungen vor den beiden Freundinnen auszubreiten.

An auswärtigen Besuchern fehlte es in Freys Haus selten. Noch in der Gloriastraße stellte sich einmal ein durchreisendes junges deutsches Ehepaar vor, wobei sich der Gatte als spezieller Keller- und Meyerforscher erwies und um allerlei Auskunft für ein geplantes Werk nachsuchte. Es war der Düsseldorfer Oberlehrer Dr. Paul Wüst. Die wenigen Stunden des Zusammenseins erregten außer dem wissenschaftlichen Interesse auch ein lebhaftes persönliches, so daß daraus der Austausch von Briefen und wissenschaftlichen Arbeiten erfolgte. Das Jahr 1914 rief den jungen Gelehrten unter die Waffen; schwerverwundet und wieder ins Feld zurückgekehrt, stand er schließlich als Oberleutnant an der russischen Front, von wo ein letzter Brief das sehnsüchtige Interesse nach Freys poetischer und gelehrter Produktion aussprach: einen Aufsatz darüber hatte er sich in die Schützengräben mitgenommen; am 2. Dezember 1917 fiel er für sein deutsches Vaterland[159]).

Ein annähernd vollständiges Lebensbild Freys erfordert auch einen Blick auf die mancherlei Anforderungen, die der Tag brachte, auf das, was so nebenher ging. Von einer kleinen Blumenlese aus zwei seiner Briefordner, wie sie mir gerade (über eine kurze Zeit) in die Hände fällt, schließe ich die Aufforderungen zur Mitarbeit an Zeitungen, Zeitschriften u. dgl. fast völlig aus: sie würden seitenlange Listen füllen. Es genügt, daran zu erinnern, das sie beantwortet werden mußten. Da gelangte z. B. im Juni 1906 das eidgenössische Departement des Innern an Frey um seinen Rat über eine eventuelle offizielle „Dichterhilfe", die in der Presse angeregt war. Im gleichen Monat wurde die Frage eines Doppeldenkmals für Keller und Meyer in den städtischen Behörden, der Kunstgesellschaft und dem Publikum erwogen: Frey saß im Komitee; dabei kam er in die unangenehme Lage, gegen den Entwurf eines Befreundeten, der seine Hilfe angerufen hatte, sprechen zu müssen. Ein reichliches Maß von Verhandlungen und Korrespondenzen brachte die Sammlung der Meyerbriefe mit Besitzern oder Rechtsnachfolgern; die Verlegerbriefe, die Kollerpublikationen in der „Deutschen Rundschau", den „Süddeutschen Monatsheften", „Wissen und Leben". Einige Rezensionen (so über Widmanns „Du schöne Welt")[160]) und die Publikation der Briefe Kellers an Maria Knopf[161]). Vielfach beansprucht wurde Frey durch die Angelegenheiten einer kranken Volksschriftstellerin, der er literarischen Rat erteilte und finanzielle Hilfe verschaffte, was u. a. auch eine Reise zu ihr erforderte; oder durch die ebenso ausgiebige Korrespondenz mit einem leidenden Schüler, für den er sich, wie für viele andere, persönlich bemühte. Im Februar 1907 erging an ihn die Aufforderung, dem Initiativkomitee für ein Leonhard Widmer, dem Dichter des Schweizerpsalms, zu errichtendes Denkmal beizutreten: eine Anzahl Sitzungen. Im Mai wünscht man von ihm einen Vortrag an der Versammlung deutscher Schulmänner und Philologen in Basel. Es tritt die Frage an ihn heran, für Paul Herres Sammlung „Wissenschaft und Bildung" eine Monographie zu liefern; er soll für die „Eidgenössische Schützenzeitung", für „Kunst und Künstler" schreiben. Im April 1908 wünscht ihn die freie Studentenschaft der Berner Universität für eine Widmannfeier als Festredner; mit dem gleichen Ansuchen für eine Salisfeier in Marschlins tritt im September der Lesezirkel an ihn heran. Für Basel, Bern, Marschlins mußte er ablehnen. Eine erkleckliche Anzahl von Anfragen gilt dem Abdruck von noch unveröffentlichten Meyerbriefen oder von Meyer- oder

Kellerautographen. Oder ein Berliner Schriftsteller macht den Vorschlag, mit ihm zusammen C. F. Meyers Übersetzung des Thierry neu herauszugeben, und forscht nach Material. Er soll die Lessingausgabe der „Goldenen Klassikerbibliothek" besprechen. Am 31. X. 1908 wird er in den Leitenden Ausschuß des Schweizerischen Idiotikons gewählt. Er soll einen Beitrag an die literarische Festgabe eines Basler Wohltätigkeitsunternehmens leisten. Kurz, der Anfragen, Wünsche, Aufgaben ist kein Ende, und ihrer werden es von Jahr zu Jahr mehr. Erst wenn man dies kleine „Nebenher" berücksichtigt, wird der Umfang der Leistung klar, die der akademische Lehrer, der Wissenschaftler, der Poet von sich forderte und geleistet hat.

VIII

Der zweite Gedichtband 1908

(II. Auflage der Gedichte)

Motto: Zeig mir besonnte Rosenauen,
Fauststarke Helden, holde Frauen
Und tränke mich mit Harfenklängen!
Laß mich des Hochsinns Pfade gehn,
Laß mich am Born der Schönheit stehn,
Entronnen der Gemeinheit Fängen!

Und was mein ahnungsscheues Sehnen,
Maßlos Begehren, jähe Tränen
Umsonst erflehten von der Schickung,
Durch deine Kraft leih' ihm Gestalt
Und schaff' mir's schön und mannigfalt
Zur süßen luftigen Erquickung!
(An den Traumgott. Ged. II, S. 325.)

Den als 2. Auflage der Gedichte von 1886 hinausgesandten Band als eine selbständige, eine Neuschöpfung einzuschätzen, berechtigt einmal die große Anzahl der neu hinzugekommenen Gedichte, sodann aber auch die auf den Grund schürfende Umarbeitung des ersten Bandes, von dem überdies rund ein Siebentel ausgeschieden wurde[162]). Auch die Einteilung wurde umgestaltet[163]). Schon ein flüchtig vergleichender Blick gewährt einen Begriff von den Künstlermühen, die Frey dem neuen Band zuwandte; tiefer liegt, was, umgebildet oder neu entstanden, Entwicklung, Beharren, Vollendung bezeugt.

Tritt ein dichterischer Genius zum erstenmal neben die Meister und Bewährten, so wird die Frage sein: was bringt er an Neugut mit, inwiefern beschreitet er eine noch nie erklommene Stufe? Tritt er zum zweitenmal und als ein in seiner Besonderheit schon Gewerteter hervor, so muß der Maßstab seinem ersten Werk entnommen und die Frage so gestellt werden: ist er er selbst geblieben, und wie hat er sich weiter entwickelt, aufsteigend nach der Scheitellinie seines Genius und als der Vollender seines in ihm selbst wohnenden Gesetzes?

Ein Blick zurück: Als die Heyse-Geibel-Lyrik zu verblassen begann und ihr auch die Pseudorenaissance der „Butzenscheibenlyrik" nicht aufzuhelfen vermochte, schien allgemeine Bildungsverflachung und endemische Motivverarmung der deutschen Lyrik ins Ende zu helfen. Da kamen ihr Kräfte stammhafter Bodenwüchsigkeit zu Hilfe: im Norden die von altem volkstümlichem Phantasiegut glühende Märchenlust Storms, die herbe märkische Sachlichkeit Fontanes, im Süden Mörikes unmittelbare Innerlichkeit, Linggs nach großen historischen Motiven ausblickende Ballade — und die Schweizer. Nach einigen jugendlichen Seitenblicken auf die Romantik stellte Keller seine eigenen Standarten auf: Geistesfreiheit, Augenlust, Wirklichkeitssinn brachen übermächtig aus ihm hervor und bemächtigten sich des poetischen Ausdrucks, überall Persönlichkeit in Dichterträume werfend; mit sensibelstem Geschmack und Kunstverstand erkor sich Meyer Stoff und Form der wahren, eben versinken wollenden Renaissance und hob sie noch einmal empor, zugleich seine scheuesten Gefühle und von keinem Lyriker noch gesehene Motive in die Schleier ihrer, seiner erlesenen Kunst hüllend.

Nun brachte auch Frey sein Neues, Eigenes. Waren die kultivierte Zurückhaltung Meyers und Kellers Resignation gereift, so war er jung; wirkte Meyers seelisches Ineinswerden mit der Vergangenheit Ferneduft, so war er gegenwärtig; drang in Kellers Poesie das öffentliche Leben, weite Strecken überschwemmend, herein, so war Frey patriotisch, aber nie politisch gerichtet, und was der bereits früher berührten Eigenzüge mehr sind, das Visionäre, Traumhafte, das frische Kriegerische, das einfache Lied und seine die beiden Altmeister noch überholende Sprachgewalt. Vor allem bereicherte die imposante Heerschar ganz origineller neuer Motive (Totentanz, Gesichte, Balladen!) nicht nur die schweizerische, sondern auch die deutsche Literatur überhaupt mit Neuwert.

In Umarbeitung und Neuschöpfungen des zweiten Bandes springen gegenüber dem ersten die starken Steigerungen hervor: Steigerung der Realistik, der Prägnanz, der Bildkraft, des Gefühlsmäßigen und ein Zug, besonders im Visionären, entrückter Verklärung; sodann eine abermalige starke Bereicherung der Motive und die neu hinzutretende Gattung der Kantate, worin seine Musikalität in Vorstellung und Sprache sich ein weites Gebiet eroberte, wie kaum bei einem zweiten Dichter deutscher Zunge. Das alles treibt seine Sprache in den Höhepunkt ihrer organischen Kraft. Streng bis zur Schädigung werden die Grenzen des Motivs eingehalten und ohne Rücksicht auf Einzelschönheit weggeschnitten, was nicht unbedingt zu seiner Ausgestaltung gehört. Wenige Stücke nur sind beibehalten aus Band I, die schon ihrem Genre nach nicht besonders schwer wiegen, wie die kleinen legendarischen oder die eine und andere anekdotenhafte Verserzählung, mit denen der Dichter wohl den Band zu differenzieren gedachte. Etwas stärker macht sich dagegen das Erlebnis und (in den Kantaten) das dramatisch-opernhafte Element fühlbar.

Die Steigerung des Realitätsbedürfnisses verrät sich in der Genauigkeit, womit die charakteristische Einzelheit festgehalten ist. Der Dichter begnügt sich nie mit einer generellen Angabe oder gar dem Bericht, immer kommt die Sache selbst mit allen Stadien der Handlung, allen wahrnehmbaren Erscheinungen zur Darstellung. Kaum eines der früheren Gedichte, das jetzt nicht Spuren solcher Verdeutlichung und Vergegenwärtigung trüge. Ein interessantes Beispiel z. B. „Der ausgewanderte See". Früher kam die Wolke, die als See niedergehen wird, irgendwoher, es geschieht ein Wunder, wozu die Nixe die allgemeine Erklärung gibt: „Wo ich war von Anbeginn, War verderbt der Menschen Sinn." Das Gedicht ist von Grund aus umgewandelt worden: jetzt war die Wolke ein See im ausgedorrten Garten Eden, „draus der Herr die Freude stieß": die Sage ist lokalisiert, der ganze Vorgang realistischer, der moralisierende Zug ausgemerzt. Oder, wie im „Dank der Toten" die Situation verschärft und vergegenwärtigt, die Lokalität deutlicher und stimmungsstärker, das Dramatisch-balladeske erhöht wird, so daß das um eine Strophe verkürzte Gedicht wie völlig neu wirkt. Das Stärkste aber in der Kunst, das Fabelhafte als wirklich erscheinen zu lassen, bieten die Totentänze im Schauplatz — die grelle Visibilität z. B. des Hochgebirgs — und in der Herausarbeitung der Knochengestalt selbst. Wie sie sich etwa im „Totengräber", im „Säumer" dar-

stellt, das ist von Nethelscher Ausdruckskraft. Wie unter Föhndruck das Ferne in drückende Nähe rückt, jede Felsspalte, jede Haldenblöße sich drohend und unheimlich vor dem überraschten Auge auftut, so pressen hier Stimmung, Phantasie und bewußte Kunst des Dichters jedes Bild in unmittelbarste Gegenwart. Aber es bleibt ein in fernsten Gründen der genialen Persönlichkeit hausendes Geheimnis, wie mit schärfster Vergegenwärtigung traumhaft visionäres Halbdunkel, mit der visuellen die gleichmächtige Gefühlswirkung verbunden ist.

Gesteigert wie die Realität sind Konzentration und Prägnanz. Zwei Beispiele: „Im welken Laub" wies in der ersten gedruckten Fassung drei visionäre Gestalten auf, die untreue Geliebte, die trügerische Ruhmesgöttin und den Totenfährmann Charon. In der 2. Auflage beschränkt sich der Dichter auf den struppigen grauen Fergen; er drängt die 54 Verszeilen auf 32 zusammen, indem er nicht nur die beiden andern Gestalten, sondern auch die eindrucksame Mahnung Charons streicht („Unseliger, reck aus die junge Hand, Die nur gekramt noch in des Lebens Tand" usw.). Keine Frage, daß das Gedicht an Geschlossenheit und Eigenheit gewann und ihm der Wegfall des Moralisierenden bekam. Bei dem Gedicht „Die Erlöste" schneidet die Änderung tief in das Motiv und zwang sogar zu einem neuen Titel. Die Walliser Sage[164]) von den anstatt im Fegefeuer im Firneis des Aletschgletschers Büßenden kennt die vom Dichter in Band I fast unverändert aufgenommene Erlösung einer Büßerin: Heute wird ein Vöglein ein Körnchen zur Erde fallen lassen, ein Baum wird erwachsen, und in den daraus gefügten Sarg ein „reines Kind" gelegt — das wird die Stunde ihrer Erlösung sein. Der Dichter hat im zweiten Band nur noch die Vision des Gemsjägers beibehalten, der die tote Jugendgeliebte im klaren Firn bis ans Haupt eingeeist sieht und in der Gletscherwildnis ihren Zaubergesang vernimmt („Der Gemsjäger"). Aus der sagenhaften Erzählung ist eine Vision geworden, durch den Volksglauben und die rätselhaften verlorenen Windgesänge des Hochgebirgs in den Bezirk der Möglichkeiten gerückt. Aber nicht rationalistische Erwägung hat die „Erlösung" aus dem Gedicht herausgeworfen, sondern die Konzentration auf das Visuelle und das Gefühlsmäßige, die dadurch zur stärksten erreichbaren Wirkung gebracht wurden. Geschlossenheit, Prägnanz, vermehrte Bildkraft, einheitliche und stärkere Stimmung erzielte auch die Umarbeitung der empfindungstiefen Vision „Heerschau". Nach eingreifenden sprachlichen Änderungen der beiden ersten Strophen, welche

die Vorstellung des Urtextes unangetastet ließen, hat die dritte einer völlig neuen weichen müssen. Und hierbei seien zwei mit Blei in sein Handexemplar eingeschriebene vorangegangene Versuche mitgeteilt:

I. „Wandert, wandert, leere Schatten! ihr müßt scheiden!
Andre reiten in das Blachfeld meiner Tage,
Arm [karg] wie ihr an Lust und Wonnen, reich an Leiden,
Übervoll an stolzem Traum und bittrer Klage —
[Keinem kann ich greifen in die raschen Z],
Keiner hält und keinem greif ich in die Zügel
Und der letzte schleppt mich zu dem Aschenhügel."

II. „Wandert, wandert, leere Schatten! ihr müßt scheiden!
Andre reiten in das Blachfeld meiner Tage,
Arm wie ihr an Lust und Wonnen, reich an Leiden,
Übervoll an stolzem Traum und bittrer Klage —
Keinem kann ich in die raschen Zügel greifen,
Und der letzte wird mich fühllos mit sich schleifen."

Wiesen die beiden Versuche Weg und Richtung, so fand dann die dritte, in Band II aufgenommene Version die der Vision entsprechende, mit gesteigerter Wirkung die bange Stimmung erzielende ungelöste Frage:

„Sagt mir, folgen ungezählte Fahrtgenossen?
Sehn sie trübe? Blicken ihre Stirnen heiter?
Wißt ihr, wann ist euer Heereszug geschlossen?
Seid ihr dunkler Hinterhut gedrängte Reiter?
Windeshauch zerführt des Fragers bange Rufe,
Und vom grauen Anger fliehn die Schattenhufe."

Aus diesem Gedicht sollte und konnte kein direkter und kein indirekter Totentanzschluß hervorgehen. Die Wirkung beruht, wie bei einem späteren Gedicht „Zeichen", auf der bangen ungelösten Frage, die ihren Schatten auf die vorhergegangenen Strophen wirft, aus ihnen folgt und das ganze Gedicht zusammenhält. Man wird unter dem lyrischen Gut erster Meister nicht leicht eine Umarbeitung finden, die so tief in eine Dichterwerkstatt blicken ließe.

Während Frey bei seinen Änderungen sonst meist energisch kürzt, hat er doch auch in einigen wenigen Fällen die gesuchte Vollendung durch Erweiterung erreicht. Frappant ist das in zweien seiner schönsten Liebesgedichte: „Nachtlied" und „Einem Gott gleich". Auf die ersten Entwicklungsstadien von „Nachtlied" ist schon früher verwiesen worden[165]).

Von den fünf ursprünglichen Strophen[166]) sind 1886 nur zwei stehengeblieben, in welchen gegenüber der etwas sentimentalen Haltung der übrigen, der Hauch des einfachen innigen Liedes erhalten war. Nun gab der Wunsch eines Komponisten[167]) den ersten Anstoß zu einer Umgießung und Erweiterung in vier Strophen; sie verlieh dem Lied größere Fülle, den traumhaften Schimmer, Glanz und Eigenheit und reihte es neben die innigen Lieder Goethes und Mörikes. War hier die Stimmung der ersten (sehr frühen) Konzeption verstärkt erhalten geblieben, so erreichte „Einem Gott gleich" seinen eigenartigen Zauber durch einen Umbruch der Stimmung von der dritten Strophe an. Aus dem ungestümen Allegro der jauchzenden zwei Anfangsstrophen erhebt sich eine leise sehnsüchtige Melodie, die nicht mehr verklingt, in drei neuerstandenen Strophen von inniger Musikalität und starker Bildwirkung zugleich[168]). Auch dieses Gedicht gehört zu den ganz frühen, unmittelbaren Konzeptionen des Lyrikers und erweist in dem, was endgültig herausgeholt wurde, den schon ursprünglich inneliegenden lyrischen Gehalt. Auch „Totenfeier", jetzt „Überm Gruftstein", hat durch den Ersatz einer Strophe um zwei neue an Realität, Eigenart und Deutlichkeit der Situation gewonnen: an Stelle des in zwei Zeilen nur kurz umrissenen Motivs („Hörst du den vertrauten Schritt? Deine Würfel bring' ich mit") ist ein sich entwickelndes Geschehen getreten, gefärbt von jäher Leidenschaft und dem Weh des Verlustes.

Lösung und Vertiefung des Gefühls hat vor allem die Abteilung „Liebe" mit hervorragenden Neuschöpfungen bereichert und zu den zarten Jugendliedern den Klang reifer, hervorbrechender Leidenschaft gesellt. Von verhaltener Glut der hymnenartige Eingang „Tempel", von ergreifender Symbolik „Weihnacht", „Regenbogen", von Sehnsucht geschwellt „Herbst", „Liebeswald"; daneben die eigenartigen Modulationen frühlingshafter Stimmungen in „Vorbedeutung", „Sehnsucht", „Lenz", „Wildrosen", „Herbst", „Blütenblätter" und die einfachen Töne des Volksliedes in „Alle Nacht", „Heimliche Liebe".

Die Mannigfaltigkeit der neuen Motive ergibt sich aus einer Musterung der einzelnen Abteilungen. Die „Gesichte" haben mit den anmutigen, schalkhaften „Kindern der Muße" und der flüggen, lenzlachenden „Taubenpost" eine Aufhellung erfahren. Manche vor 1886 konzipierte Stücke, wie „Die Freistatt", „Novembersonnenblick", „Herbststürme", haben erst jetzt ihre endgültige Formulierung erhalten. Dabei liegt, wie in den neuen: „Nacht", „Die Ahnen", der Hauptnachdruck

auf dem Visuellen, womit sich in „Schweigen", „Die Ungeduldigen" tiefliegende Symbolik, im „letzten Lied" aufseufzende Resignation verbindet. Immer aber ist das Geschehen in nahe Sichtbarkeit hervorgedrängt. Wenig Zuwachs haben die alten Gruppen „Gesichten" und „Balladen und Romanzen" erhalten, so daß man vielleicht von einem nachlassenden Interesse des Dichters an diesen Gattungen sprechen muß. In „Das Kornjahr" nimmt er ein ganz frühes, schon in den „Schweizersagen"[169]) behandeltes Motiv wieder auf und bringt es auf die reine Legendenlinie, wobei der landschaftliche Schluß alle Schleier der poetischen Verklärung über die kleinen Irrgänger breitet:

„Bereitet ist ihr Pfühl im Blumengrunde.
Hoch oben schimmern duftige Wolkenzüge,
Vorüber schwenken bunte Falterflüge,
Der Träumer Mohn neigt ernst die Purpurfahne,
Aus blauen Augen lächelt die Cyane,
Der Wachtel helle Schlummerspiele klingen
In der Zikaden anmutvolles Singen,
Und durch die Ähren flüstert Sommerwind:
Wer weiß, wo die verlornen Kinder sind?"

Auch in der „Engelmesse" ist ein legendärer Vorwurf mit den Zaubern der Naturschilderung gelöst, und unschwer läßt sich der mystisch-märchenhafte Vorgang in den sonnendurchleuchteten Hochgebirgsnebel lokalisieren, zu welchem die naive, realistische Handlung in feinen Kontrast tritt.

Alte, aber erst nach 1886 zur Vollendung gebrachte Stoffe sind auch unter „Balladen und Romanzen". „Der Goldkrug", „Der Hünenstein" könnten auch unter den „Gesichten" stehen. Durch Symbolik, Farbengebung, Eigenheit der Vorstellung sind sie ganz auf die Höhe der neukonzipierten Gedichte gebracht, während ein anderes altes Motiv „Die versunkene Glocke" trotz einzelner Schönheiten zu wenig hergab. Auch mit Liedartigem ist die Abteilung glücklich differenziert: neben dem altertümlichen Petruslied, dem „Knappenlied" und „Requiem" (aus den „Heldenehren") erklingen die einfachen volksliedmäßigen „Genossen", „Zuflucht", „Heimweh" und künden eine kommende Liederepoche des Dichters.

Um einige kleine Stücke gekürzt, hat die Gruppe „Von der Kunst" einen rührenden Erlebniseingang in „Erwachen" erhalten: wie unter dem Frühlingsknospen ringsum „ein ungebändigt Lied" in holdem

Sturm ein Kinderherz mit schmerzlicher Sehnsucht nach der Kunst füllt — ein Hauch, ein Seufzer aus jungem Werden, ohne alle Dichterpose mit selbstverständlicher Einfachheit erzählt und zu dem naturgemäßen Lenzerwachen gestellt. Vielleicht ist vor und nach Frey der selig-schmerzliche Vorfrühling aufbrechender Künstlerschaft so noch nicht geschildert worden; nicht in C. F. Meyers ungeschickter jugendlicher Allegorie: „Steigt wohl täglich ufernieder Nach Ouchy ein Dichterblut" mit der symbolisierenden Kraftgeste „Aus dem Schlummer denn, o Riese!" usw., kaum als leise Ahnung erbebend aus der Silbersaite in Gottfried Kellers unvergänglichem „Jugendgedenken". Den Ausgang aus der kleinen Zusammenstellung künstlerischen Erlebens bildet das einzige Hexametergedicht des Bandes, „Das Lied": „Zaubrisch ist das Geschöpf, aber ein launisches auch. Plötzlich hangt's dir flüsternd am Hals, doch rufst du es wieder, Sitzt es hoch oben im Baum, schüttelnd sein klingend Gelock." Zwischen Werden und Versagen schließt sich so der Zyklus.

Nach zwei Seiten hin ist in den neuen Totentänzen der Kreis ausgeweitet, von leise erschauernder Ahnung zu dem erstarrenden, entsetzlichen Anblick des Gespenstes selbst: dazu kommen als neues Element die bizarre Groteske und gutmütiger Humor. Sanft entschlummert lehnt der blasse Pförtner am Eingang zu den Schattenkammern des einsamen Marmortempels im verlorenen Alpental, und nur der „leise Dämmer sanfter Traurigkeit" verrät sein wehevolles Amt; nur der leichte Schatten eines verborgenen Lauschers fällt beim Klang der Totenglocke auf die Stirn des Neugeborenen, dessen Mutter man zu Grabe trägt; nur das zweideutige Lächeln auf dem weißen Jünglingsangesicht läßt den unheimlichen Gast auf dem föhndurchwühlten Friedhof erkennen, welcher die weiße Atlasschleife mit der Aufschrift „Auf Wiedersehen!" den brodelnden Winden übergibt; und nur die Klagegebärde des dem Freund im Totenlinnen erscheinenden Freundes kündet seinen Hingang. Grauenhaft aber, wenn der Unerbittliche in eigener Gestalt erscheint, als Säumer dem aus den Schrecken des Hochgebirgs Niedersteigenden den Weg sperrt, als letzter Gast unter der verlassenen Gasttafel hervorschießt und den Gastherrn zum tödlichen Fall zu Boden reißt, mit dem Knochenfinger die Fieberkurve des sterbenskranken Bruders nachzeichnet oder den halboffenen Sarg mit dem toten Alpler rittlings zu Tal steuert. Und noch zweimal kündet sich der weiße Tod: als der Bergführer den von der Sommersonne aus den Schneedecken

gewickelten Toten erblickt, wobei der unheimliche realistische Zug, daß die in der Sonne gleißenden gebleckten Goldzähne des Erfallenen die Neugier anlocken, besonders wirkungsvoll verwendet ist, sodann in „Memento", wo der in der Alp Verirrte in nächtlicher Vision sich selbst mit dem beinernen Gesellen[170]) vergesellschaftet erblickt. Diese Stücke, die, an visueller Realistik und sprachlicher Kraft unerreicht, immer zugleich die klare Linie einhalten, nirgends durch Überhäufung mit einzelnen Zügen überladen, nie durch gefühlsmäßiges Hereinspielen des Verfassers in der sachlichen Wirkung gestört, immer nur auf die einzelne Szene ohne Nebenszenen beschränkt sind, sind von echter, großer dichterischer Monumentalität. Zu zwei Stücken des Bandes I, in welchen der Tod als harmloser, entspannter Spaziergänger oder nur im Bild erscheint und gewissermaßen seinem Privatvergnügen nachgeht („Das Kinderfest", „Alte Glasscheibe"), ist mit dem „Gefällten Baum" ein besonders eigenartiges, bildmäßiges Motiv gekommen: das Todesächzen der niederkrachenden Tanne hat ihn herbeigelockt und wollüstig läßt er sich — ein fast kindlicher Zug von starker Kontrastwirkung — den von dem fallenden Baum abgestreiften Rauhreif über Haupt und Schultern rieseln. Einmal mehr erweist Frey die schlagende Wiedergabe blitzschneller momentaner Vorgänge (wie z. B. mit dem aufprallend über das Wasser hüpfenden und sinkenden Goldstück im „Meerweib"): „Der Rauhreif, von den Schwesterkronen abgefegt, stäubt schaumweiß Und blitzt und schauert ruckweis aus den Lüften." Zwei neue Totentänze bringen den Knochenmann in bizarre, groteske Situationen: „Der Irrwisch" und „Die Maus". Das Grauen, das seinem heimtückischen Wüten gegen den Menschen anhaftet, ist durch eine grelle Komik ersetzt, ohne daß der mörderische Zug verloren ginge. Freys Phantasie hat sich nicht mit der wesenlosen, über die Sümpfe hüpfenden Flamme des Irrlichtes begnügt, sondern ein dem Wesen des Sumpfes verwandtes, grausig ekelhaftes Unding erfunden mit bestimmten Charakterzügen: „Der Irrwisch ist nur abgemürbte Knorpel, Und seine ausgehausten Augenlöcher und Rippenhöhlen rieseln bläulich Feuer." Heimtückisch und nach übler Kurzweil lüstern, bockt er täppisch los, den Tod umzukreiseln. Meisterlich, wie diese Individualisierung, ist die Kontrastierung der beiden Gespenster — der Tod ist gegenüber der pöbelhaften Unkreatur der reine Aristokrat und von junkerlicher Überlegenheit — und die Schilderung des dämonischen Flammentanzes. In der „Maus" verbindet sich dem Grotesken ein Ingrediens gutmütig spotten-

den Humors: ergötzt lacht der Tod, der Feind alles Lebenden, hinter der auf dem Wäschespeicher aus der Falle entronnenen, mit dem Speckwürfel davonraschelnden Maus. Übermütig stellt er „sich auf den Kopf Und fährt mit seinen Steckenknochenbeinen Von unten in ein Pärchen Frauenhosen Und spreizt die Zehen ohne Haut und Fleisch Am Trockenseil und an den Wäscheklammern".

Drei neue Abteilungen sind in den Gedichtband von 1908 gekommen: „Vaterland", „Winkelrieds Heimfahrt" und „Ahasvers Erwachen". Die Abteilung „Vaterland" besteht aus drei Gedichten „An das Vaterland", „Heldenzeit", „Höhenfeuer". Die Vaterlandshymne Adolf Freys schließt schon die Bundesfestspiele ab und entstand 1890; 1908 erscheint das Lied eingreifend umgearbeitet und um eine Strophe bereichert:

1891	1908
Land, das in hundert Waffengängen Der Ahn zur Heimat uns gemacht, Land, sei gegrüßt, auf dessen Hängen Der Sonnenglanz der Freiheit lacht.	Du bist das Land, wo von den Hängen Der Freiheit Rosengarten lacht, Und das in hundert Waffengängen Der Ahn zur Heimat uns gemacht.
Wo immer uns in fremder Ferne In weichen Armen wiegt das Glück, Es treibt uns unter deine Sterne, In deinen grünen Schoß zurück.	Wenn uns in fremder, schöner Ferne In weichen Armen wiegt das Glück, Es treibt uns unter deine Sterne, In deine treue Hut zurück.
Was uns an Erdengut versinken, An Wonnen uns entschwinden mag, Wir wollen deine Lüfte trinken Bis zu des Herzens letztem Schlag.	Wir wollen deine Waffen schmieden, Wir wollen deinen Grund besä'n Und standhaft in der Berge Frieden Der Schickung in das Antlitz sehn.
Ruft uns das Horn in schweren Tagen, Daß wir uns um die Fahnen reihn, Wir wollen alles für dich wagen Und frei sein oder nicht mehr sein!	Was uns an Erdengut versinken, An Wonnen uns entschwinden mag, Wir wollen deine Lüfte trinken Bis zu des Herzens letztem Schlag.
	Und ruft das Horn in rauhen Tagen, Daß wir uns um die Fahne reihn, Wir wollen alles für dich wagen Und frei sein oder nicht mehr sein.

Der Gewinn der Umarbeitung ist evident; außer Gottfried Kellers herrlichem „O mein Heimatland" besitzt die Schweiz kein Vaterlandslied, das so aus dem Herzen gefaßter Heimatsliebe und entschlossener Bereitschaft heraus gesungen wäre, und von gleichem dichterischem Wert. Den Glücksfall eines Komponisten wie Baumgartner hat Adolf

Frey nicht mehr erleben dürfen. Zweimal ist dagegen seine „Heldenzeit" komponiert worden, von Leopold Karl Wolf in Berlin[171]) und, besonders wirkungsvoll und vielfach gesungen, von Friedrich Hegar, der die Kraft der vom Sturmschritt der eisengepanzerten Ahnen schütternden Strophen („Es komme, was da mag, Mit Waffen und mit Wehren, Mit Schwertern und mit Speeren Erwarten wir den Tag") mächtig zum Ausdruck brachte. Das Gedicht ist eines der wenigen Freys, die Refrain haben, allerdings einen Refrain, in welchem der ganze Gehalt des Gedichtes zusammengefaßt ist. Den Stiftungstag der schweizerischen Eidgenossenschaft, den alljährlich gefeierten 1. August, verherrlicht „Höhenfeuer" mit der Vision des aus Glast und Glut der Gipfelfeuer hervorziehenden Zuges der geschienten Ahnen.

Die Kantate hat Frey in Gehalt und Form zu einer Höhe erhoben, die sie nach den Klassikern nicht mehr erreicht hatte. Er hat die Gattung, an der minderwertiger Gelegenheitsdilettantismus oft gesündigt hat, wie nicht leicht an einer andern, wieder in ihre vollen künstlerischen Rechte und Ehren eingesetzt. Sie hat seinen dichterischen Entwicklungsgang begleitet von der anmutigen, nicht in weitern Kreis gedrungenen Schulhauskantate[172]) bis zu der burlesken „Beschwörung" im „Schelmenwinkel" seiner „Neuen Gedichte", und hat in „Ahasvers Erwachen", „Winkelrieds Heimfahrt" und der weihevollen Hochschulkantate Höhepunkte seiner Dichtung überhaupt erreicht. Daß diese Kunstform für seine Dichterindividualität eine so starke Lockung bedeutete, ist unschwer zu verstehen: Lyrik, Dramatik und Musikalität im engeren Sinne haben gleicherweise Teil an ihr; sie gestattet an keine Schultradition, nur an persönliche Empfindung und künstlerischen Takt gebundene Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit, von der ruhigen Verserzählung über den dramatischen Dialog zur beschwingten lyrischen Strophe, von pathetischer Erregtheit zum beflügelten Scherzando, vom Knittelvers zur dramatischen Deklamation, von freien Rhythmen zu jeder kunstvollen Versform. Hier waren Motive unterzubringen, die dramatischer Belebung fähig waren, ohne zum Drama zu führen; hier war eine Erhebung solcher Motive in verklärte Musikalität möglich, hier konnte eine ganze Skala wechselnder Gefühle zum Wort kommen. Und: Freiheit der Form hieß höchstmögliche Freiheit der Sprache, des Ausdrucks.

Die Dichtung „Winkelrieds Heimfahrt", die Frey nicht als Kantate bezeichnet wissen wollte, die aber Kantatenform hat, wenn sie auch

der Ausdehnung nach und aus andern Gründen gegen die Komposition sich sträuben dürfte, hat der Dichter achtfach gegliedert. I. Winkelrieds Einschiffung in Luzern. II. Abschied der Ländler und Luzerner. III. Auf dem See. Rückblicke. Totenklage. IV. Lebens- und Siegeslust. V. Strandgruß. VI. Winkelrieds Erwachen und Erlöschen. VII. Letzte Ölung. VIII. Landung. Totenmesse. Ehrengedächtnis. Daraus läßt sich ahnen, welche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, der Vorstellungen, der Sprache und des Rhythmus entfaltet wird. Erfordernis des Motivs war, daß trotzdem ein feierlich gehobener Gesamtton fast überall festgehalten ist; er wird nur einmal durchbrochen, im vierten Abschnitt, wo er dem volkstümlichen, an Derbheit anstreifenden Lied weicht, er verbietet aber eine ähnliche realistische Ausdrucksweise unter dem Kriegsvolk selbst. Ernst und Würde dieses einzigartigen Leichengeleites mußten gewahrt bleiben. Doch ist in Vorstellung und Ausdruck nirgends die einfache Anschauungswelt des gläubigen Hirtenvolks überschritten. „Nach der heute noch in Nidwalden lebenden Sage starb Winkelried erst auf der Heimfahrt bei der sogenannten Ackerbrücke bei Stans": so umreißt Frey selbst die einfache Situation. Der todwunde, bewußtlose Winkelried wird behutsam „wie ein wöchig Kind" in den vordersten Nauen (großes Lastschiff) gebettet, umgeben von der Kriegsbeute, Bannern, gleißenden Panzern und Waffen und unter einem kühlenden Laubdach. In diese Fürsorge dringt in ergreifendem Kontrast der schwermütige Dreizeiler der Gefährten: „Er sieht den Tag nicht niedergehn! Vielleicht ist ihm gewährt Am Stad die Seinen noch zu sehn!" Der Abschied der Ländler von den Luzernern gedenkt des gemeinsamen Schlachtenerlebnisses, und mit den tonmalerischen Verszeilen: „Schaltet mit den langen Schaltenstangen! Schiebt vom Strande! In die Segel stemmt der Wind!" fahren die Nauen von dannen. Ihnen entschwindet das Bild der betürmten Stadt: „Zum Greifen stehn am blauen Himmel Die Türme mit den Storchennestern, Mit regenschwarzen Wetterhähnen Und windgebräunten Ziegelhauben, Mit Scharten und mit Wächterlauben, Mordgängen und gespitzten Erkern!" Die Erinnerung an die fürchterliche Schlacht und die Toten lebt in den erschütterten Seelen in zwei Visionen: wie sich im Pfarrhof die Toten sammeln, um vom Priester in das alte Jahrzeitbuch eingetragen zu werden, und jene im Volksglauben fortlebende Sage, wie die blutige Mordschlacht sich am nächtlichen Himmel erneuert und den an den Wachtfeuern sitzenden Überlebenden erscheint[173]). Genug des furchtbaren Gedenkens, noch

leben wir!: in der vierten Szene singen die Krieger Halbsuters Sempacherlied vom östreichischen Leuen und dem Ländlerstier, und das fröhliche „Vo Luzärn go Wäggis zue", und auch „das Spil", Pfeifer und Bläser, läßt sich hören. Da erwacht der sterbende Held noch einmal, und während die Genossen ehrfürchtig verstummen, grüßt ihn vom Land eine innige Frauenstimme mit sehnsüchtigem Gesang. Die nun folgende Zwiesprache Winkelrieds mit den Gefährten in dem erschütternden Doppelsinn ihrer Antworten und die Heimatvision des Erlöschenden gehören zum Tiefgründigsten und Vollendetsten der Poesie Freys. In der letzten feierlichen Sterbeszene mahnen die kindlich gläubigen Vorstellungen von den himmlischen Freuden des seligen Helden an alte Glorienbilder mittelalterlicher Malerei, und zuletzt erhebt das lyrische Gedicht, noch in gestählten Mut aus Trauer aufsteigend, Andenken und Ehre des unvergessenen Helden:

„Verflackert sind die frommen Kerzen,
Die Stille nur kniet am Altar;
Doch immer drängen noch die Herzen
Nach dir, der uns ein Helfer war.
Die Kunde jauchzt vom jähen Siege,
In Festgewand hüllt sich das Lied
Und schwingt bis auf die Firnestiege
Speerbruch und Sturz des Winkelried."

In dem ersten „confidentiell gedruckten" Entwurf zu den Bundesfestspielen war als „viertes Bild" die „Ankunft der Leiche Winkelrieds in Stans" vorgesehen. Es ist interessant, wie sich Frey damals die (nur skizzierte) Szene gedacht hat: „Ort der Handlung: Platz vor dem Hause Winkelrieds in Stans. Alte Männer, Frauen und Kinder stehen vor demselben. Glockengeläute. Ein Zug bewaffneter Nidwaldner begleitet die auf einem Wagen dahergeführte Leiche. Sie ist im blutigen Hirtenhemd, Rüstung und Waffen werden neben ihr niedergelegt. Die Frau kommt mit den Kindern heraus und wirft sich über ihn. Fragen der Umstehenden nach dem Lauf der Begebenheit. — Hans Spilmatter erzählt, wie in Zürich die Nachricht angelangt sei, daß der Herzog gegen Luzern ziehe; daher sei Abmarsch von Zürich nach Luzern erfolgt; am folgenden Tag Aufbruch aufs Schlachtfeld, steigende Not, Gundoldingens Verwundung, drohende Niederlage, bis Winkelried Rettung gebracht habe. Spilmatter verspricht im Namen der andern, für Frau

und Kinder des Helden zu sorgen. Sie legen die erbeuteten Banner über ihn. Alles kniet nieder und betet. (Ungefähr 80—100 Personen.)" Also ein Bild, das Ludwig Vogel entworfen haben könnte, und die erzählte Handlung in möglichst engem Anschluß an die Tradition. Welche Entwicklung von da bis zu dem „in selige Weiten hindan fahrenden" Helden der letzten Winkelrieddichtung Freys: die Gestalt hat ihn von früh auf gefesselt: schon 1879 hatte er, als Leipziger Student, einen Tragödienplan „im Kopfe fertig"[174]), nachdem er zwei Jahre vorher eine Ballade, Winkelrieds Tod, zu einer Komposition Rethels behandelt hatte[175]). Dann kam die Tragödie: der gereifte Held, in Rat und Tat nur auf sich selbst gestellt, für dessen einfache Seele es nur den geraden Weg gibt, und führte er auch in den Tod. Zuletzt der dem Irdischen sich Enthebende und Enthobene. Es sind Wandlungen in der Seele des Dichters selbst, die mitgingen: von der hingerissenen Begeisterung des Jünglings für die große spontane Tat überhaupt zu dem selbst Gereiften, der den reifen, bewußten, über sich selbst hinauswachsenden Mann aus verwandter Seele herausbildete, und zu jenen schon jetzt geahnten Stimmungen, aus denen das leidgetroffene, der Erde entwachsende Herz himmlisches Licht sucht. Durch alle Wandlungen ist dem Dichter ein Großes der Empfindung und Kunst gelungen: den Helden rein zu erhalten von allem seiner Natur Fremden und Widersprechenden, also von Theatralik, falschem Pathos, kränklicher Grübelsucht, von Schiefheit, Zersetzung, Selbstveruneinigung jeder Art. Die Wurzeln seines Wesens sind eng verknotet: Unmittelbarkeit, Einfachheit, Ganzheit. Solche ursprüngliche Naturen zu gestalten, ist schwerste Dichteraufgabe. Sie stehen unter dem Zwang eines von ihrem Wesen untrennbaren Pathos, das ihnen erst in der Minute der Entscheidung zum bewußten und gewollten Müssen wird. Eine solche Gestalt ist Antigone, ist Erni Winkelried:

„Doch wer — o still! Du zuckst nicht, Herz! — Du weißt,
Du bist's — — o Qual! ich muß, ich muß! —
Du mußt! — Hör', Erni, trüg' dich nicht! Du mußt!"

Eine solche unmittelbare Natur ist der sterbende Ländler im „Laupenstreit", ist vor allem Maria im „Bernhard Hirzel". Auch der sterbend der Heimat zufahrende Held der letzten Winkelrieddichtung Freys ist in dem Rahmen dieser naturhaften, einfachen Menschlichkeit geblieben; und sie ist ohne Übersteigerung und Verzerrung verklärt: wun-

dervoll kommt das zum Ausdruck in den Sterbevisionen, die in den einfachsten Vorstellungen des Heimatglückes und Familienglückes bleiben. Zugleich ist in dem Helden die Psyche seines Volkes verkörpert und erhoben: der kindliche Glaube, eine großzügige Zurückhaltung und Bescheidenheit. Mit keinem Wort gedenkt der Sterbende seiner Tat und seines Sieges; kein Laut der Verachtung, des Hasses, des Triumphes gegen den Feind bricht von den Lippen der einfachen Menschen, seiner Gefährten. Nur ein Gefühl erfüllt sie, die Sehnsucht nach der friedlichen Heimat und die innige Liebe für ihren Erretter. Es ist der Strom blutwarmer Liebe zur heimatlichen Scholle in des Dichters eigener Seele, die aus „Duß und underm Rafe", aus seiner ganzen Dichtung quillt und hier ihren höchsten Ausdruck fand. Ein Volk, das solcher seiner eigensten Dichter vergäße, vergäße sich selbst.

Was diese Dichtung, die Apotheose der Heimatliebe und schweizerischen Heldentums, an rhythmischer, klanglicher und sprachlicher Schönheit birgt, ist um so wertvoller, als alles in den Grenzen natürlicher Mittel und künstlerischen Maßes bleibt. Es ist z. B. nirgends der Versuch gemacht, in Injektionen, in stammelnden sogenannten Naturlauten oder in gesuchter Altertümelei gewisse Wirkungen zu erzielen. Eng und nur so denkbar drängt sich Gedanke, Rhythmus, Bild in eins; überall ist der Ausdruck der starke, bildhafte, ursprüngliche der Volkssprache, ohne Willkür und Zwang, und nirgends gerät die Gehobenheit ins nebulos Abstrakte oder Mystische. Es ist die seltene Synthese von volkstümlicher Einfachheit und kunstvollendeter Gehobenheit, die den dem Stoff adäquaten, nur diesem Werk eigen zugehörigen Stil schuf.

Vom Dichter unbeabsichtigt drängt sich dem Lesenden ein Gegensatz und eine Ergänzung auf: in „Winkelrieds Heimfahrt" Heimatsehnsucht dessen, der eine Heimat hat und sie verliert, in „Ahasvers Erwachen" das Leid des Heimatlosen, dem sie ewig versagt bleibt. Beiden ist der Gedanke an den heilenden Segen der Berglüfte gemeinsam:

„Da umfaßt mich mit grünen Armen der Wald.
Harzodem entströmt seinem schattigen Mund,
Dran saug ich die kranke Brust mir gesund.
Und wie die Glut in die Kronen schwimmt
Der Flühvogel sacht seinen Sang anstimmt,
Dann beginnen von zackigen Gurten und Balmen
Die Morgenwinde die rauschenden Psalmen

Und singen in hallende Klüfte und Klimsen,
Und die Laue orgelt von Firngesimsen.
. . . . . .
Und es atmet der Frieden so tief und weit
In den Marken der bergigen Einsamkeit."

So dichtet die Sehnsucht des Sterbenden.

„Wegmüder Gast,
Noch einmal nimm Rast,
Noch einmal verschlafe dein Leid
Auf übergrastem Felsenpfühl
Im firnehellen Saal
Der Einsamkeit"

trösten die Berggeister den todessehnsüchtigen, ewigen Wanderer. Ist die Winkelrieddichtung lokalisiert und schon dadurch zur Realistik in der Schilderung der Landschaft, der Weiheszene und mancher Einzelzüge gedrängt, so ist Ahasver in eine völlig ideale Hochgebirgslandschaft eingetreten. Eine Teilung des Vorgangs und weitere Personen lagen dem Motiv fern: es ist alles auf die Zwiesprache des ewig Ruhelosen mit den segnenden Berggeistern zusammengedrängt. Gegenüber der mehr dramatischen Gestaltung der Winkelrieddichtung herrscht hier ein zauberhafter Lyrismus. Man kann die Frage aufwerfen, ob eine dem Werk entsprechende Komposition für die Winkelrieddichtung möglich, ja überhaupt wünschbar sei[176]). Es gibt Dichtungen, deren in allen Teilen völlig ausgeschöpfte Stimmung es dem Komponisten erschwert, noch eine Steigerung durch die Musik zu finden; andere, deren Ton und Vorstellungswelt so eminent musikalisch ist, daß sie den über den Bereich des Wortes schon rein gefühlsmäßig hinausgehenden Ausdruck durch die Musik geradezu zu verlangen scheinen. Was die Ahasverdichtung birgt: Wohllaut, schwebendes Gefühl, Vorstellungen verklärter Entrücktheit, süßer unnennbarer Befriedung, was grenzte näher an die elysischen Gefilde der Töne? Musik atmet schon der Eingang: die brüllende Laue, zurückgehemmt vom Sturz, wird den Schlaf des ewigen Wanderers nicht morden, schlummerseliger Singsang des Gießbachs ihn einlullen, fernher vom Windhauch vertragene Töne werden leise vor seinem Ohr verschweben. Gelabt erwacht der Ruhelose, noch einmal von der trügerischen Hoffnung auf ewige Ruhe beglückt, bis er erkennen muß: „Ach, mir ist länger nicht vergönnt zu ruhn! Mich bettet auf derselben Stätte der Schlummer nicht ein zweites Mal!"

und er, vom Nachklang des beseligenden Geistergesanges geleitet, talwärts seinem Geschick zuschreitet.

Auch der Ahasverstoff hat Frey schon früh gefesselt und er hat ihn auf verschiedenen Wegen angegangen, in prosaischer Erzählung und, mit einer andern Handlung verknüpft, als Bestandteil eines Operntextes[177]), bis er endgültige Fassung fand, die auch ihn ein Hohelied suchender Sehnsucht werden ließ und ein neues Element, das der traumhaften Verklärung, in Freys Dichtung brachte.

Das Thema des überirdischen Zaubers der Hochgebirgswelt hat auch die letzte der Abteilungen des zweiten Bandes, „Tag und Traum", mit drei Gedichten bereichert: „Bergtraum", wo die Wunder dieser Welt in der visionären Erscheinung der Sehnsucht und Leid im Gesang verströmenden schlanken, weißen Frau verkörpert sind; „Einsamkeit": „Die verfehmte, harte Wildnis träumte, Wo sich Felssporn neben Felssporn bäumte, Und mein Fahrtgenosse blieb allein Noch des Himmels tiefer, süßer Schein"; und endlich „Am Sturzbach".

Stärker sind die Kontraste dieses zweiten Bandes. Häufiger und mit glücklichen Tinten wird Aufhellung gegenüber lastender Melancholie gefunden: von heiterer Anmut sind „Blütenblätter", „Taubenpost", „Vorbedeutung", „Bergtraum"; aber auch die Schatten sind dunkler geworden, und wo Leid, Sehnsucht, Leidenschaft aufrauschen, wogen sie aus allen Tiefen und branden mächtiger empor als je zuvor.

Es bedürfte einer besonderen Arbeit, den sichtbaren Wegen der Erfindung, des Kunstwissens und Kunstwillens Adolf Freys nachzugehen: wie sich z. B. die vergleichende und die verglichene Vorstellung enger aneinanderklammern, wie die Vergegenwärtigung zur vollkommenen Sichtbarkeit wird, wie die Sprache der Kunstabsicht noch beflissener als vorher dient.

Wie in der Prosa, so wendet sich auch in der Poesie die bildende Phantasie immer dringlicher an das Verbum: ein wehlich Rufen schwebt, wühlt und schwillt; der Hauch rührt über Halm und Stein; der Schuß zuckt; der Lichtstreif huscht, tastet, flackert, verdämmert; die blasse, schlanke Frauenerscheinung rieselt zusammen; der Blumenflor raunt und flüstert; die bleiche Frühe träumt; die Wildnis haucht; Pulse wandern; das Tagewerk hat vergoren; der Pfad schlüpft ins Gesträuch, lehnt sich an, drängt sich an, flüchtet, zwängt sich ein; tiefgeschwungene Atemzüge der Nacht schauern; Wehgeschrei quoll; das Schlachtenungewitter schnob; der Strom haust im Gelände; das Sterngefunkel sickert durch den

Nebel; Erröten rieselte auf ihren Wangen — keine Seite, die nicht Beispiele solcher eindrucksamer verbaler Verbildlichung brächte. Dabei ist nicht zu vergessen, daß sie ihre besondere Farbe jeweilen erst durch den Zusammenhang mit dem ganzen Gedicht gewinnt. Adjektiv und Nomen werden in ihrer Bildkraft vielfach durch Wortverbindung gesteigert: schluchzertrunken, weitwellig, nachtverschwiegen, flammenlockig, tiefgeschwungen, föhngeschwungen, weichgeschwungen, dämmerschattig, föhnschwarz, rankenüberwoben, windbefahren, windverweht; oder die Nomina Garngestränge, Blumengewind, Sturzgefild, Schattenweiten, Nebellarven, Uferzwinger, Felsenschläfe, Föhrenwirrsal, Blutkorallenlippen, Erstlingsdämmerschatten, Steckenknochenbeine, Magergras, Haldenstürze, Schartenkanten usw., an denen neben dem Bedürfnis nach dem Bildhaften das nach Prägnanz am Werk stand. Dazwischen seltene und diskrete Neuworte: verkarrt, dideldumen, zerführen u. a. m. Und eine Fülle herrlichen alten oder aus der gesprochenen Rede enthobenen Sprachgutes. Da gibt es noch: pusten, betatschen, betippen, maulen, hopsen, patschen, flirren, flitzen, raunen, recken, huschen, stieren, ducken, spreiten usw.

Wichtiger aber als die wahrlich nicht geringe Sprachkunst und witterndes Sprachbewußtsein, das Abgebrauchtes, Verwässertes, Verschliffenes, aber auch Abstraktes ablehnte, war ein Anderes, künstlerisch Grundlegendes: der Dichter hielt zufälliges Rankenwerk, abstrakt Typisierendes von Motiv und Ausführung fern, so daß keine Willkür und keine Gedankenblässe Leuchtkraft und Reinheit verschattete, und er setzte nirgends die Motivskizze an Stelle des fertigen Gedichtes.

Die Motivimpression an die Stelle des ausgearbeiteten Gedichtes zu setzen, war der unfruchtbare Einfall einiger „Reformer" schon zu Ausgang des letzten Jahrhunderts. Wie bei der Skizzenkrankheit der Maler, so war es hier: die bloße Studie sollte Eingebung, Genie dokumentieren; man vergaß, daß Verzicht auf Form und Vollendung weniger dem Genie als unzulänglichem Können entspringt, daß man mit dieser Selbstgenügsamkeit an die Grenzgebiete der Kunst, aber nie in ihren innersten Tempelbezirk gelangt, wo das unvergängliche Kunstgut seine Stelle hat. Ethik und Künstlerbedürfnis schloß die Verlockung zum bloßen poetischen Sketch für Frey aus; ihn trieb innerstes Bedürfnis zur Vollendung, zu dem, was Lessing in dem ἐποίησε der Griechen ausgedrückt fand: der Poet war, der die Dichtung fertig machte, vollendete. Der aus dem Motiv herausholte, restlos, was in dem Motiv lag,

aber auch streng darüber wachte, daß nichts Motivfremdes oder gar Motivheterogenes sich in diesen Prozeß drängte, wie etwa der Maler eine aus dem Bild herausfallende Farbe meidet. Er diente der Kunst mit Andacht, auf den Knien seines Herzens, ihr nichts anmutend, als was ihr Wesen und Willen beliebte. Die scharfe Sonderung und motivgerechte Ausarbeitung jedes seiner Gedichte bewirkt, daß sein Band nie den Eindruck des ewig Gleichen hinterläßt; mögen darunter Gebilde verschiedenen Ausmaßes sein, vom kleinen Genre zur großen Vision, unter jedes durfte er sein ἐποίησε setzen, und immer blieb er Adolf Frey.

* *
*

Aus der besonders großen Anzahl der kritischen Stimmen, die gerade dieses Werk Freys fast ausnahmslos mit freudiger Anerkennung empfingen, lasse ich hier nur einige wenige laut werden, weil sie von Dichtern ausgingen. Fritz Marti sprach sich in zwei großen Feuilletons der „N. Z. Ztg." aus[178]): „Seit der Publikation der Gedichte G. Kellers und C. F. Meyers — Carl Spitteler darf wohl kaum zu den Lyrikern im strengsten Sinn gezählt werden — ist in der Schweiz und innert den letzten zwei Jahrzehnten auch in Deutschland wohl keine Sammlung lyrischer Gedichte von dieser Bedeutung und künstlerischen Vollendung erschienen... Freys Form ist die tadellose des Meisters." Carl Friedr. Wiegand[179]), der in größerer Abhandlung aus Freys Werk Leitsätze über lyrische Kunst gewinnt: „Ich habe in der ganzen Sammlung seiner Gedichte kein Stück gefunden, das nicht alle Zeichen vollendeter Künstlerschaft schmückten." Die Neuauflage weist nur wenige Nummern, „die nicht gestrafft, geschärft, veredelt, gesäubert, verklärt, vertieft sind ... Man lese den wundervollen Zyklus ‚Winkelrieds Heimfahrt'... Es lebt gegenwärtig kein Dichter, der dem Sohne des Schweizer Volkserzählers die 37 Totentanzgedichte nachschriebe." J. V. Widmann[180]): „Zweikampf" könnte von Goethe sein. Freys Lyrik ist erlebt, „gewollt, aber auch gekonnt": Fritz Enderlin „A. Fr. Ein Kunsterlebnis" 1913, 8°. S. 8—54. „Wie gern", schrieb Marie v. Ebner (24. III. 1908), „ergreife ich diese Gelegenheit, um Ihnen zu wiederholen, daß Ihre Gedichte mir eine stets erneute Quelle hoher und reiner Freude sind" und 20. II. 1908: „Nur wissen sollen Sie, daß mir in traurigen Tagen des Leidens Ihre Gedichte Labsal und Erquickung im edelsten Sinne gewesen sind. Alles Glück über Ihr reiches,

schönes Buch! Möge ihm sein Recht werden, möge es alle Liebe und Bewunderung erfahren, deren es in hohem Maße würdig ist." Interessant ist die etwas unsichere Einstellung Spittelers (November 1907): „... Das ist ein ernstes und gewichtiges Buch, da steht außerordentlich viel drin, und eine Unsumme von Kunst und Sprachkunst ist darin bestätigt... Den lyrischen Poesiewert zu schätzen, ich meine abzuwägen und mit anderer Lyrik zu vergleichen, dazu bin ich nicht berufen; wie schon gesagt, ich glaube über Lyrik entscheidet nicht das Urteil Einzelner, das wird von der Nation bestätigt oder nicht bestätigt im Lauf der Zeiten... Sie kennen meine Ansicht von dem Vorzug cyklischer Reihen. Darum ragt für mich aus allem der Totentanz hoch heraus... Ich möchte noch die Vielseitigkeit und Vielartigkeit Ihrer Lyrik betonen, im Stoff wie in der Versbearbeitung."... Die vielfachen sonstigen Presseäußerungen sind bibliographisch verzeichnet. Hervorzuheben sind daraus: Neue freie Presse Ed. Korrodi (23. II. 1908); Schlesische Ztg. 18. VI. 1908 R. K.; Einleitung zu „Unterm Firnelicht" (Anna Fierz; s. auch „Lesezirkel Hottingen", 7. Dez. 1908); Die schöne Literatur 21. XII. 1907; Montagsbl. d. St. Petersburger Ztg. 14. April 1908.

IX

Briefe C. F. Meyers. Gottfried Kellers Frühlyrik

Motto: ... „Häufig genug verlangte mich, zu den tausend Briefen und Karten das Wort zu ergreifen, um durch ausführliche Betrachtung und Erläuterung oder wenigstens durch biographische Ausblicke den Inhalt aufzuhellen und einzelne Teile der Korrespondenz unter sich in Beziehung zu setzen. Doch ich verzichtete, um dem reichen Eigenbilde des Dichters keinen fremden Zug beizumischen... Manche Anmerkung unterblieb mit Rücksicht auf den sowieso beträchtlichen Umfang dieser Publikation, als deren eigentlicher Kommentar meine Biographie des Dichters anzusehen ist.
(Vorrede z. Bd. I, S. V und VI.)

Die Vorrede zu den zwei stattlichen Bänden Meyerbriefe ist die längste und ausführlichste, die Frey geschrieben hat; nicht so leicht, wie bei seinen andern Editionen ließen sich bei der Fülle des Gebotenen die für die Auswahl entscheidenden Gesichtspunkte aus den Briefen selbst erkennen.

Jede Briefsammlung wird folgende Zwecke zu erfüllen haben: 1. sie soll dokumentarisches Quellenwerk für die biographischen Tatsachen, aber auch für die Tatsachen der Zeit des Schreibenden sein; 2. die sicherste Quelle seiner Charakteristik, aber auch der seiner Empfänger; 3. die Quelle für die psychische und äußere Entstehungsgeschichte seiner Leistungen, und endlich wird sie, wenigstens im Fall Freys, Charakteristikum des Herausgebers, aber auch Beleg und Kontrolle des Biographen sein.

Frey weist auf die zwei verschiedenen Epochen des Briefschreibers Meyer; jene frühe beredtere des sich durchzusetzen Bestrebten und die knapper sich aussprechende, mehr das Tatsächliche als das Psychische enthüllende Epistolographie des Durchgedrungenen, jene „aus den dumpfen Tagen, wo ihm ein geheimnisvoller Dämon die völlige künstlerische Offenbarung noch verwehrte, ein Schleierlüften über einem noch ungehobenen Horte", diese „ein Auftrag, ein Dank, eine Frage, eine Ungewißheit, ein Seufzer, ein freundlicher Anruf, ein Geleitwort..., gedämpfte Freudenbotschaft, ein Glückwunsch, selten einläßliche Erörterung oder behaglicher Bericht". Äußerlich für den ersten Band nach neunzehn schweizerischen, für den zweiten nach dreizehn deutschen Adressaten chronologisch geordnet, ergeben sie eine überaus reiche Ernte an biographischen und künstlerischen Aufschlüssen, eine unverkennbar deutliche Spiegelung der Persönlichkeit. Freilich — diese Briefe haben nicht den starken Reiz einer überall mächtig durchbrechenden Originalität und eines rückhaltlosen Temperamentes, wie die Kellers. Bildlichkeit, Schlagkraft und vor allem der Humor fehlen häufig. Meyer hat Ziele, Erfindung, Feinheit, aber ihm steht der urwüchsige Einfall nicht zu Gebot oder er drängt ihn zurück. Wohlabgewogenes und wohlerzogenes Maß, Zurückhaltung und ausgesuchte kuriale Höflichkeit lassen gelegentlich an Goethes Altersstil denken, z. B.: „Ich vergaß Ihnen gestern, in der Lebhaftigkeit des Gespräches, zu sagen, daß ich Hn. Mörikhofers Arbeit vollkommen werte, und Niemandem als mir unmöglicher wäre, ein schönes Stück Arbeit, womit sich ein fähiger Mann jahrelang abgegeben hat, einseitig zu beurteilen... Dies alles, verehrter Herr, zur Steuer der Wahrheit, wenn etwa in der Lebhaftigkeit des Gespräches ein Wort gefallen wäre, das sich nicht verteidigen läßt."... Oder: „Unser Projekt... hat sich leider nicht erfüllen können"; „Wenn ich denke, wie freundlich und unwandelbar gütig Sie mir immer waren, kann ich mich der lebhaftesten Gefühle nicht verwehren" u. dgl. m. Solche Wen-

dungen zeichnen einen noch nicht zu sich selbst gelangten Dreißiger und seine scheue, weltunläufige Psyche, Angst vor Mißverstandenwerden, die „gute Erziehung", die angeborene schwache Vitalität. Dieser Briefsteller war nie jung: fünfzehnjährig schreibt er an einen Schulkameraden: „Unvorhergesehene Umstände hielten mich ab, in die Kirche zu kommen; daher sende ich Dir Dein Rel.-Heft auf diese Weise; ich bitte Dich, der Überbringerin die Versionen aus Ovid zu geben." So schreibt unmittelbare Jugend nicht; der so schreibt, trägt bereits seinen Panzer. Gerade die frühen Briefe der fünfziger und sechziger Jahre sind eine reichfließende Quelle für den Psychiater und den Biographen; später wird Meyer freier, aber zugleich im Persönlichen zurückhaltender. Bezeichnend z. B. für seine isolierte und sich selbst isolierende Stellung in der schweizerischen Schriftstellerwelt zur Zeit seines ersten Auftretens (an Haessel): „Es hängt ferner mit den Träumen von einer speziell schweizerischen Literatur zusammen, die ein baarer Unsinn sind." Das stammt aus dem Jahr 1867, also aus der Zeit der Bestrebungen um Zusammenschluß der schweizerischen Schriftsteller und Gründung einer literarischen Zeitschrift, woran u. a. Jakob Frey arbeitete und auch Gottfr. Kellers, wenn auch nur flüchtiges Interesse gewonnen wurde. Meyer hatte mit alledem offenbar keine Fühlung, was ihm vielleicht auch manche persönliche und künstlerische Hemmung ersparte.

Um das Ausmaß der gebotenen Briefe zu beurteilen, ist zu berücksichtigen, was notgedrungen oder aus freiwilligem Verzicht wegfiel: Frey nennt davon Belangloses, aus Rücksicht auf Lebende Auszuschließendes und überhaupt nicht mehr Erhaltenes oder Erhältliches. Er bedauert von dem gänzlich Verlorenen besonders den Verlust der Briefe an Mathilde Escher und an Krauß. Aber wieviel noch sonst liegen bleiben mußte, zeigt ein Blick in seine Korrespondenz. Da hatte Rodenberg seine Meyerbriefe auf Anregung von Frau Meyer an August Langmesser versprochen, der sie später mit Einschluß der Antworten Rodenbergs veröffentlichte; Dahn erteilte einen ähnlichen Bescheid; Oskar Blumenthal besaß die seinigen nicht mehr; Graf Dürkheim fand im Nachlaß seines Vaters keine mehr; die Briefe an Johanna Spyri schienen unauffindbar, und so versagte Nachforschung und Bemühung noch da und dort. Drei der Frey entgangenen Briefwechsel, mit Luise v. François, mit Vulliemin und, wie erwähnt, mit Rodenberg[181]) waren oder wurden separat herausgegeben, so daß unter den erhaltenen Korrespondenzen in Freys Briefbänden nur noch die Dahns, Eckſteins und Liliencrons

fehlen, welche von Frau Meyer ebenfalls Langmesser übergeben waren, — ein Verlust, der kein allzu schwerer war.

Eine Gruppe von Briefen aber vermißte Frey schmerzlicher, nicht als literarische Dokumente, die sie nicht waren, sondern als die sprechendsten Zeugen seiner seelischen Anlage und Entwicklung, die Familienbriefe, die er zum größten Teil, wenn nicht vollzählig bei der Abfassung der Biographie in Händen gehabt hatte (wie auch das Tagebuch der Mutter). Nun galt es, sie von Betsy Meyer zur Veröffentlichung zu erhalten unter Wahrung jeder Diskretion und mit ihrer Zustimmung für jeden Brief. Betsy versagte in einer Antwort, die für ihr ganzes Wesen äußerst charakteristisch und in ihrer Inkonsequenz wohl schon auf Altersveränderungen zurückzuführen war[182]). Der Ausfall der Familienbriefe macht sich für Meyers Entwicklungsjahre um so mehr fühlbar, als für die erste Periode, die Zeit des schweren Druckes und der Verschattung, etwa 1840—1854, nur acht Stücke gegeben werden konnten. Es fehlen vor allem Briefe aus Préfargier, die ein fachmännisches Urteil über die Art der Psychose erlaubt und mancherlei Mutmaßungen von ärztlicher Seite gestützt oder widerlegt hätten. Was Betsy Meyer von derartigem Material besaß, muß dahingestellt bleiben. Für die zweite Periode, etwa 1857—1870, die der anhebenden inneren Befreiung und des beginnenden dichterischen Aufstiegs, sind vor allem die Schreiben an Felix Bovet wichtig, wobei in den frühen Stücken von 1854 und 1855 doch Äußerungen sich finden, welche das harte Urteil der Mutter („bei einer Natur, wie der meines Sohnes, die eiskalt und heftig zugleich ist")[183]) einzuschränken erlauben. Dann etwa achtzehn Briefe aus der Zeit der historischen Studien und Übersetzungen und fünfunddreißig des letzten Jahrzehnts vor dem „Hutten". Darunter sind die sechzehn Briefe an Haessel (1865—1870) noch immer aus einer innern Unsicherheit geschrieben, die später gelegentlich in ihr Gegenteil umschlug; charakteristisch die halb überzeugte, halb diplomatische Unterordnung unter den Verleger — all dieses Viele gehört der entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Zeit an und wäre bis auf ganz weniges nicht leicht zu entbehren. Von 1870 an wird der Schreibende nicht ein anderer — schon das vorhergehende Jahrzehnt bahnt Übergänge an —, sondern er selbst: er erringt menschliche und künstlerische Sicherheit, das Gefühl des festen Bodens, Gelassenheit und, wo er vertraut, größere Unmittelbarkeit des nicht leidenschaftlichen, aber wärmeren Gefühls, aber auch knappe Sachlichkeit und gelegentlich eine bei dem lang Ver-

kannten begreifliche Miene der Überlegenheit in den ersten drei Lustren dieser Zeit; in dem letzten vor seiner schweren Erkrankung drängt sich das Bangen um die Kraft, Zeitgeiz und die Reserve nach außen deutlich hervor[184]). Neben den reichen Aufschlüssen über persönliches und künstlerisches Erleben und Wollen bietet es dem Psychologen und Biographen noch einen besonderen Reiz, zu verfolgen, wie C. F. Meyer mit wachsenden Jahren und gefestigter Sicherheit sich nach außen abschließt, wie er sich bewußt gibt, wie er gesehen sein will, was er mitteilt, was er verschweigt — auch das, wie bei Betsy, wohl noch ein wahrscheinlich meist unbewußtes Erbteil aus dem Elternhaus und organisch mit dem Aufbau der ganzen Persönlichkeit verwachsen: wie er z. B. in frühen Jahren ein hilfesuchendes Bekenntnis der Schwäche nicht scheut — rührend in seiner Ehrlichkeit, später die errungene Sicherheit nach außen zu betonen und als angeborene Kraft erscheinen zu lassen wünscht. Bei ihm unbewußt, bei Betsy nicht ohne Absicht wird ursprünglich konstitutioneller Kraft zugeschrieben, was mit bewußtem Willen errungen ist. Ein anderes, auf diesen Gesichtspunkt hin zu untersuchendes Moment wäre das religiöse, und auch in dieser Beziehung ist das Fehlen der Briefe gerade aus der Jünglingszeit Meyers, an dessen religiöser Haltung von verschiedener Seite herumgearbeitet wurde[185]), zu bedauern.

Es war nicht Freys Art, sich nicht beschränken zu können: wenn er also vor der Zahl von tausend Briefen und Karten nicht zurückscheute, so lohnt es sich, seine Gründe über Aufnahme oder Nichtaufnahme zu erwägen. Die Wahrscheinlichkeit, daß für das Fehlende ein dritter dicker Band notwendig gewesen wäre, fällt außer Betracht; es fällt auch von vornherein die Frage nach der größeren oder geringeren Bedeutung der Adressaten weg, da für Meyer, besonders in späteren Jahren, die nur lose oder kurze Beziehung kein Hindernis für oft recht aufschlußreiche Mitteilungen war. Nur der sachliche Inhalt, die charakteristische Wendung entscheidet; interessant ist oft auch die vertrauliche oder distanzierende Gesamthaltung. Die Frage, ob nicht ein und das andere kurze Billett hätte wegbleiben können, ist von der Kritik einige Male aufgeworfen worden. Man kann sie ruhig bejahen, ohne damit den Wert dieses Urkundenbuches anzutasten; es wären vielleicht zwei oder drei Druckseiten weniger geworden: was bedeutet das gegenüber dem für jeden Meyerfreund genußreichen, für jeden Forscher unentbehrlichen Schatz? Auch eine andere Anordnung wurde gewünscht, anstatt nach

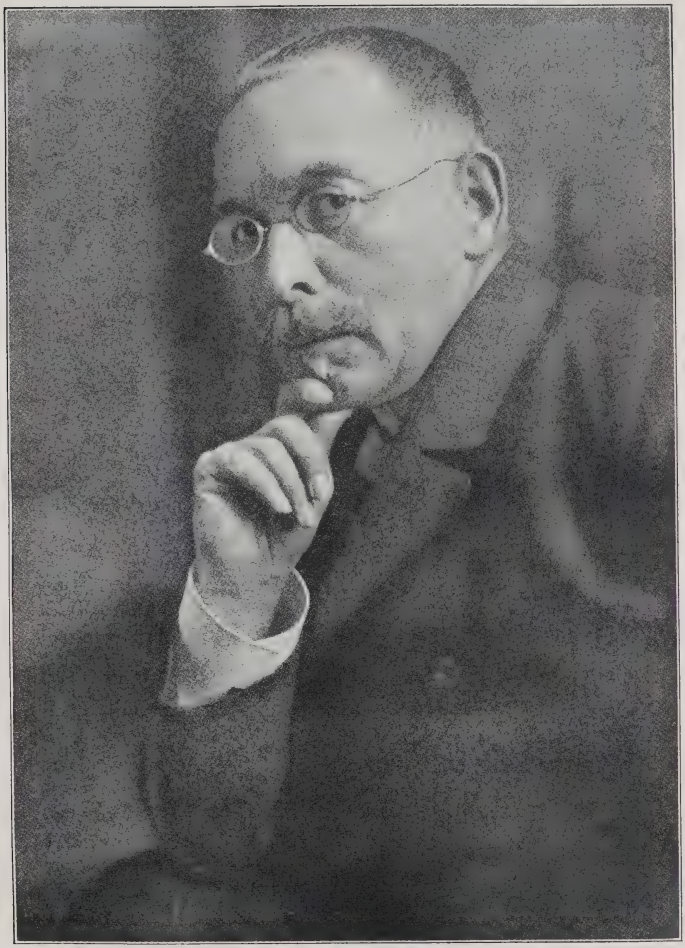
Empfängern eine genau nach den Daten chronologisch zusammengestellte Folge ohne Rücksicht auf die Adressaten. Aber man vergegenwärtige sich, was man dann in der Hand gehalten hätte: anstatt der biographisch, literargeschichtlich und schriftstellerisch so interessanten Gruppen von besonderer Farbe ein bunt durcheinandergewürfeltes Chaos von Mosaikteilchen, die nur das eine gemeinsam hätten, dem Nachschlagenden ein Regestenbuch zu ersetzen. „Ich habe", erklärt Frey, „diese Briefe nicht in einen Gewalthaufen geordnet, sondern jeden Trupp und jedes Trüpplein und selbst einzelne unter das Banner des Empfängers gestellt. So gewahrt man, was zu den schicksalsmäßigen Reizen eines Briefwechsels gehört, Wege und Stationen des Verkehrs und erkennt neben Geist und Anteil die Fülle der Nuancen, womit C. F. Meyer die — nach Art der alten Zürcher — mit sichtbarer Reserve gemischte Höflichkeit figuriert und färbt. Und dann sieht man, wie er, was ein besonders seltener Zauber ist und Wahrheit und Feinheit seines Wesens dokumentiert, Jahrzehnte hindurch gegenüber seinen Hauptkorrespondenten den gleichen Ton hält." Wer möchte diese Nuancierungen des Tones missen, die unter der bloßen Höflichkeit fühlbaren stärkeren oder schwächeren Herzschläge, die dankbare, schmerzlich bescheidene Unterordnung, die zwanglose Freundschaft und freudige Anerkennung z. B. Frey gegenüber, die ritterliche Courtoisie gegenüber den wenigen Korrespondentinnen, die vorsichtig tastenden und doch wieder großzügigen Bezeugungen des Künstlers gegen seinen größten Rivalen, Gottfried Keller, alle diese Züge einer nicht nur unverbittert, sondern mit Loyalität und Gerechtigkeitsliebe aus Verkennung und Selbstmißtrauen hervorgegangenen Psyche, wer möchte diese durch Freys Anordnung konzentriert wirkenden Eindrücke an die Bequemlichkeit eines Nachschlagebuches tauschen?

Daß der Herausgeber die Mühen einer rein chronologischen Zusammenstellung nicht gescheut hätte, wenn sie seinen Absichten entsprochen hätte, beweist die reichliche Kommentatorenarbeit, die er den umfangreichen Bänden zuwendete. Er hat zwar als Kommentar der Briefe seine Meyerbiographie genannt; sie ließ ihm aber noch einen reichen Kranz von Editionsmühen übrig von den kurzen Fußnoten bibliographischer, lokalhistorischer, literarischer Herkunft, deren selten eine der annähernd tausend Druckseiten entbehrt, zu den knappen biographischen Einleitungen über die Empfänger, manchmal allerdings über noch Lebende bloße Notizen, manchmal aber ausführlichere Berichte, wie

über G. Fr. v. Wyß oder Calmberg. Dieser Teil der Aufgabe wurde sachgemäß frei behandelt, sodaß über bekannte oder in jedem Konversationslexikon zu findende Persönlichkeiten keine Angaben gemacht wurden. Der Haesselsche Verlag vereinigte die reiche Ernte in zwei Prachtbänden von gediegener typographischer Ausstattung mit Bildern und Faksimiles der merkwürdigen, durch erstaunliche Wandlungen hindurchgegangenen Handschrift C. F. Meyers.

Frey hat dem zweiten Band noch die sämtlichen Rezensionen und Aufsätze C. F. Meyers beigegeben, auch damit Wertvolles bietend, mag man über den Rezensenten Meyer auch denken, wie man will. Hier konnte er ausschließlich chronologisch aneinanderreihen, da es sich nicht so sehr um die persönliche Einstellung des Rezensenten zum Besprochenen handelte, als um ein Bild der Entwicklung des Prosaisten Meyer; diese Arbeiten umfassen einen Zeitraum von achtzehn Jahren, 1873 bis 1891. Keiner, mit Ausnahme des 1831 verstorbenen Dorer, der besprochenen Autoren war Meyer fremd: Dahn, Lingg, Vulliemin, Mathilde Escher, Druskowiz, Dürckheim, Kinkel, Graf Plater, Gottfr. Keller, Adolf Frey — mit allen hat er brieflich und persönlich verkehrt. Am Schluß der Reihe verabschiedet sich der Dichter selbst mit der autobiographischen Skizze aus Honeggers poetischer Nationalliteratur der Schweiz und mit „Mein Erstling ‚Huttens letzte Tage'" aus dem Kreis der Freunde[186]). In der Skizze bei Honegger (worin man zu Meyers Aussage, er sei von seiner Mutter erzogen worden, vielleicht ein kleines Fragezeichen setzen darf) schreibt er nach der Erwähnung seiner französisierenden Richtung: „Die Schönheit der Form ging ihm eigentlich erst später auf, als er, in die Vaterstadt zurückgekehrt, mit deutschen Freunden in Beziehung trat"; und er, dessen Formsinn man so gern auf französischen Einfluß zurückführte, schreibt diesem hier eher eine schädigende Wirkung zu. Die deutschen Freunde, denen jenes Kompliment galt, waren vorweg Dahn und Lingg. Es ist nun von Interesse, danach seine Rezensionen der beiden anzusehen, wie denn seine Besprechungen und Aufsätze für seine persönliche und schriftstellerische Art und Entwicklung viel mehr besagen, als meines Wissens bis jetzt hervorgehoben wurde.

In seiner ersten Rezension Dahnscher Gedichte 1873 verzichtet Meyer auf eigentliche Kritik und beschränkt sich auf ein langes anerkennendes Referat, worin sich seitenlang kaum einmal eine Wendung von Meyerschem Gepräge findet, kaum einmal seine überlegene Kunsteinsicht zum



Adolf Frey

1908

Wort kommt. Dafür gewöhnlichste Rezensentenphrasen und Stilblüten, wie die folgenden: „Da es uns unmöglich ist, alle schönen Blumen dieses üppigen Kranzes hervorzuheben, so begnügen wir uns mit wenigen, ohne damit die andern zurücksetzen zu wollen" oder „Nachdem wir soviel Schönes hervorgehoben und auf soviel Schönes hingewiesen haben, dürfen wir es billig dem Leser überlassen, sich über Felix Dahns Wert und Stellung in der deutschen Literatur klar zu werden". In einer zweiten Besprechung der gleichen Sammlung ist es gelegentlich noch nicht viel besser: „Wir betreten einen Zaubergarten, wo neben Lorbeer und üppigen Granatengebüschen schlanke Palmen aufschießen und den eine hohe kräftige Schar nordischer Eichen beherrschend überragt"; und der gleichen botanischen Verirrung begegnet man noch einmal: „Auf germanischem Boden werden wir mit einem jubelnden Ostergesang empfangen. Wir stehen bei den im Mittelpunkt der Sammlung wurzelnden Eichen." Man glaubt den Widerwillen des Schreibenden gegen Rezensentenarbeit zu fühlen, wenn hier nicht etwa eine fremde Feder (Betsy?) „populäre" Wendungen gesucht hat. Denn noch im gleichen Aufsatz kommt plötzlich künstlerische Anschauung und ein Stil zum Ausdruck, der wie C. F. Meyer anmutet, wenn auch noch nicht von seiner knappen Prägung: „Bewegung, sei es der unaufhaltsame lyrische Herzensdrang, sei es der epische Wanderschritt, sei es das sturmbewegte Segel dramatischer Leidenschaft — ist und bleibt die wesentliche Schönheit aller Dichtung."... „In dieser ganzen epischen Schar wüßten wir kein Gedicht, das nicht lebensfähige, überzeugende Motive und eine gewinnende, ja bestechende Form hätte; kein unbedeutendes, unklares, unfertiges ist darunter. Das will etwas heißen. Dahns epischer Styl ist ein Gestalten aus dem Vollen, ein klares Entwickeln, ein warmes Erzählen; nirgends stechen die Knochen hervor, alles ist runde Bewegung, keine Spur von Kälte oder Dürftigkeit. Wir sprechen nicht von Technik im engeren Sinn, die selbstverständlich eine makellose ist." Aufschlußreich für Meyers dramatische Richtung, zugleich ganz anders leicht, pointiert und flüssig geschrieben sind zwei Jahre später die Besprechungen zweier Dahnscher Dramen: hier behandelt Meyer das Verhältnis des Dichters zum geschichtlichen Stoff, ein für seine eigene Kunst unerschöpfliches Problem, Fragen des Aufbaus, des Kontrasts usw.; und wie bezeichnend ist für den Dichter der Renaissancenovellen der dem ungeschickt gezeichneten Helden Roderich geltende Ausruf: „Warum begeht er nicht im geeigneten Augenblick eine kecke Freveltat!"

Wie hier, so scheint der Dichter Meyer noch deutlicher in einer Besprechung Linggs durch den Rezensenten hindurch: er rühmt... „mit so tiefem Gefühle, kurz bis zur Schroffheit, concis wie eine Inschrift, dichtet nur Hermann Lingg", oder er spricht von Alltagszufälligkeiten, die für Lingg Gedichtmotiv werden, z. B. der Pfiff des ersten Bahnzugs, ein erfreuliches Morgengeräusch für den Schlummerlosen („Aus einem solchen Nichts entsteht im Handumdrehen eine starke Stimmung"). Wer dächte hier nicht an Meyers „Nachtgeräusche", „Spätboot", „Stapfen" usw.? An die problematischen Charaktere der Meyerschen Epik mahnt, wie er historische Problematik und Dämonie bei Lingg begeistert hervorhebt. Dabei gelangen Ausdruck und Stil auf eine Höhe, die den Dahnrezensionen noch fehlt. Auf weitere Aufschlüsse über den Historiker, den Dichter, den wohlwollenden, feinen, diskreten Menschen Meyer, die auch seine Rezensionen und Aufsätze erteilen, sei hier nur hingedeutet. Sie bilden in allen diesen Beziehungen eine wertvolle Ergänzung der Briefe. Diese bestätigen in jedem Zug das Bild, das Adolf Frey von C. F. Meyer in seinem biographischen Werk geschaffen hat, und wie dieses ist auch die Briefedition auf Gewissenhaftigkeit, sorgfältige wissenschaftliche Fundierung, Diskretion und Verantwortlichkeitsgefühl und nicht zuletzt auf Freundestreue gegründet.

Die Publikation hat eine reichlich bestellte und fast durchgehends verständnisvolle Presse in der Schweiz und in Deutschland gehabt[187]). —

* *
*

Gottfried Kellers Frühlyrik und Ausgewählte Gedichte

Motto: „Kellers Lyrik ist geboren aus starker ursprünglicher Intuition, farbiger und plastischer Phantasie, sie ist männlich, wahr, gehaltvoll und überreich vom Golde echter Poesie."

(„Frühlyrik", S. 54.)

Am 14. Juli 1908 erhielt Frey folgenden Brief: „Hochgeehrter Herr! Aus dem Nachlasse der sel. Frau Dr. Schulz-Bodmer besitze ich eine Anzahl mit Gedichten beschriebene Blätter, die ich Ihnen anbei zur Durchsicht übermache, da ich darauf aufmerksam gemacht wurde, daß

auf einigen Blättern die Handschrift mit derjenigen Gottfr. Kellers große Ähnlichkeit habe. Bei längerem Betrachten finde ich auch bei vielen Buchstaben solche Ähnlichkeiten; diese Blätter müßten aber sehr frühe geschrieben worden sein, denn die Handschrift Kellers, die mir aus seiner Staatsschreiberzeit noch wohl in Erinnerung ist, war doch im Gesamteindruck wesentlich verschieden.

Da sich aber Handschriften im Laufe der Zeit ändern, könnte obige Vermutung doch zutreffen.

Man sagt mir, daß event. diese Blätter für Sie im gegenwärtigen Momente mit Bezug auf eine Arbeit bzgl. G. K. ein Interesse haben könnten. Ich bitte mir die Blätter gelegentlich wieder zuzustellen und verharre

Hochachtungsvollst

Paul F. Wild."

Dieser Brief wurde die Veranlassung zu Freys Publikation über G. Kellers Frühlyrik. Er ist typisch für die Art, wie solche Dinge zustande kommen können. Es bedurfte dazu des pietätvollen, mit Kellers Bedeutung bekannten und seiner Handschrift sich erinnernden Besitzers, eines den Wert erkennenden unbekannten Ratgebers und des beiden Vertrauen einflößenden und namhaften Sachverständigen. Dieser konnte über die Authentizität der ihm so vertrauten Handschrift keinen Augenblick im Zweifel sein; graphologische Vergleichung mit den Kellerbriefen seines eigenen Briefarchives war nur noch ein Akt der Gewissenhaftigkeit. Den literarischen Wert ergab ein Zusammenhalten mit dem handschriftlichen Nachlaß Kellers und den ersten Gedichtdrucken. Aufs loyalste erklärte sich der Besitzer, Chef des Artistischen Institutes Orell Füßli in Zürich, mit der Herausgabe durch Frey einverstanden; seine Firma übernahm Druck und Faksimilierung, Haessel den Verlag. Für die Faksimilierung setzte sich mit einem größeren Betrag Dr. H. Schuler ein. Auf September 1909 sollte das Werk in 500 numerierten Exemplaren erscheinen. Seine Bedeutung setzte der Verlagsprospekt zutreffend auseinander: „Der Hauptreiz dieses Buches beruht auf der faksimilierten Wiedergabe von etwa sechzig Gedichten Kellers aus bis jetzt unbekannten Handschriften, die sämtlich vor dem Erstdruck liegen, fünf davon sind überhaupt ungedruckt. Die Form der übrigen weicht vielfach vom Druck ab. Auch eine kleine humoristische Zeichnung Kellers ist reproduziert. Adolf Frey behandelt in seiner Einleitung die interessanteste

Zeit im Leben Gottfried Kellers, diejenige, in der sich sein Übergang vom Maler zum Dichter vollzog. Es ist der bis jetzt am wenigsten erforschte und am wenigsten aufgehellte Lebensabschnitt des großen Dichters. Frey legt die Entstehungsdaten vieler Gedichte fest und erklärt die Einflüsse, die auf den jungen Keller eingewirkt haben. Die Publikation ist für den Kellerverehrer wie für den Bücherliebhaber gleich wertvoll. Die Wiedergabe des Manuskriptes ist bis auf die Färbung des Papieres täuschend." So eine zweifellos fachmännische Feder. Es war ein besonderer Glücksfall, daß sich zu dem Manuskript der Caroline Schulz noch eine ungedruckte Handschrift der „Feueridylle" Meister Gottfrieds gesellte, die Oberst Dr. Ulrich Meister besaß und zur Reproduktion beisteuerte. [Ein weiteres Blatt mit dem Sonett „Brentano, Kerner" blieb von der Faksimilierung ausgeschlossen.]

Die Erläuterungen Freys umfassen: 1. Inhalt, Beschaffenheit und Verhältnis der Handschriften zueinander; 2. die Entstehungszeiten; 3. der Berater Kellers, A. A. L. Follen; 4. Vorbilder und Einflüsse. Daß besonders die drei ersten Abschnitte der Untersuchungen ein reichliches Maß philologisch kritischer Kleinarbeit erforderten, liegt auf der Hand.

Als Gottfried Keller, zum erstenmal seines Dichterberufes bewußt geworden, 1842 aus München heimkehrte, auf die Malerei verzichtete und daran ging, seine Verse aufzuschreiben, fand er Rat und Hilfe bei zwei deutschen Freunden. Der eine war der Freiheitsdichter August Adolf Ludwig Follen, der andere der als Militärschriftsteller und Journalist in Zürich niedergelassene Hauptmann Wilhelm Schulz, dessen zweite Gattin Katharina Schulz geb. Bodmer, nach dem Tod des Gatten mit dem stattlichen brieflichen Nachlaß Briefe von Freiligrath und Keller vernichtete, aber ein Gedichtkonvolut Kellers mit Korrekturen Follens aufbewahrte; es sind die von Frey herausgegebenen. Frey stellte zunächst fest, daß diese Sammlung *nach* den beiden in der Zürcher Zentralbibliothek aufbewahrten Manuskriptbänden entstanden sein muß, aber *vor* dem gedruckten Band von 1846. Dabei ergab sich, daß die Handschriftenbände der Zentralbibliothek nicht etwa erste Niederschriften der 1846 gedruckten Gedichte sind, sondern daß die Urschriften fehlen: nicht Entwürfe und erste Fassungen seien hier festgelegt, „sondern die beste vom Dichter im Augenblick der Eintragung erreichbare Form"; und er konstatiert die zeitlichen Lücken zwischen den Eintragungen. Die in „G. Kellers Frühlyrik" faksimilierten Gedichte waren

vor dem Druck von 1846 niedergeschrieben, aber es ging ihnen der Druck von fünfzig Gedichten im „Deutschen Taschenbuch" von 1844 vorauf. Eine Druckvorlage bildeten die zu verschiedener Zeit (zwischen April 1845 und Januar oder Februar 1846) beschriebenen Blätter nicht, wie weitere Untersuchung und Kombination festzustellen erlaubte. Es ist hier nicht der Ort, die verschlungenen Stollen der Kritik abzusuchen, die Frey grub, um zu diesen Resultaten zu gelangen. Interessant ist sein Hinweis, daß es einer der Faszikel dieses Manuskriptes war, welcher die poetische Ausbeute jener Sommerwochen birgt, die Keller 1845 in Glattfelden verlebte[188]), wo er sein „lyrisches Schatzhaus" wieder zu füllen bestrebt war: „Einem Sommergewitter wird das prachtvolle ‚Arm in Arm und Kron' an Krone' entsprungen sein. Von ähnlichen Erzeugnissen anderer Dichter unterscheidet es sich dadurch, daß es speziell mit den Augen eines Landschafters gesehen ist. Es mutet auch an wie ein Bild, das Keller nicht malen konnte, weil er nicht über die Mittel gebot, ihm den starken Atem des Naturgefühls einzuhauchen und den Phantasieschwung mitzuteilen, der die kräftig ausgreifenden Verse belebt. Anderthalb Jahrzehnte vergingen, ehe ein Maler so etwas zustande brachte: Arnold Böcklin mit seinem Pan im Schilf." Parallelen, Charakteristiken, Einfälle färben allenthalben die literarisch-kritische Untersuchung dieses zweiten Abschnittes. Wie hübsch folgt Frey dem Gang manches Kellerschen Motivs aus dieser Frühlyrik in spätere Schöpfungen hinein, z. B.: „‚Mein Liebchen liegt im Rasengrün' mag den Eindruck einer Glattfelder Sommernacht spiegeln, wo Keller die Glühwürmer, die im Schädel des Albertus Zwiehan nachschimmern, auf dem Friedhof funkeln sah, den er später so wunderſam im ‚Grünen Heinrich' schilderte." Zu der Würdigung der Follenschen Korrekturen und Bleistiftanmerkungen im dritten Abschnitt übergehend, kann sich der Herausgeber zunächst auf seinen Graphologenblick berufen, um ihre Identität zu bestätigen, aber auch, argumentiert er, „Nur er (Follen) aus dem damaligen Kreise des jungen Poeten war zu diesem Tone berechtigt und zu diesem Richteramt befähigt. Diese Zensuren, Einwände und Vorschläge können nur von einem Dichter herstammen". Nicht als ob Frey damit die eigenen Dichterqualitäten Follens hoch oder zu hoch einschätzte. Er tut es sowenig als Gottfried Keller selbst, der später Baumgartner gegenüber bemerkte [189]): „Follen und Schulz waren nicht au fait unserer jetzigen Bedürfnisse; wenigstens erinnere ich mich nicht eines eingreifenden und fruchtbaren literarischen Ge-

spräches, das auf mich einen Eindruck gemacht hätte." Oder ein Jahr vorher (1850) an Freiligrath: „Ich muß erst jetzt lachen, wenn ich daran denke, wie sehr die guten Schulze, Eßlinger u. s. f. jene gemachten und wässerlichen Liebeslieder protegierten und für bare Münze nahmen. Entweder verstanden sie sich nicht auf die Poesie oder nicht auf die Liebe, und beides ist in diesem Falle gleich schauerlich." Vor allem, so schließt sich Frey diesem Urteil Kellers an, war der politisch vielverstrickte Follen nicht der Mann, gewisse Geschmacksauswüchse in den politischen Gedichten Kellers im 1846er Bändchen auszumerzen, dessen verfrühte Herausgabe dieser sich selbst und seinen Ratgebern später ernstlich verübelte: „Gewisse Kunsteinsichten", merkt Frey an, „und -errungenschaften wollen eben erlebt sein, ehe sie wirksam werden." Immerhin: konnte Follen dem jungen Keller an Kunsteinsicht und Kunstgeschmack auch entfernt nicht das bieten, was Keller und Meyer z. B. Adolf Frey boten, so war er doch dem Anfänger in dem Wissen ums Technische (bei weitem nicht an Talent!) überlegen und ein nicht zu unterschätzender Mentor. Er erkannte als ein Frühester Kellers Begabung und anerkannte sie selbstlos. Er nahm ihn in das „Deutsche Taschenbuch" auf und vermittelte den Verlag des Gedichtbandes von 1846. Er übte sein kritisches Amt mit strengster Gewissenhaftigkeit, so daß sich der um fünfundzwanzig Jahre jüngere Dichter fast immer fügte. Belege für diese Arbeit des Deutschen an den Erstlingen des großen Schweizer Dichters bietet nun (reichlicher als es bei Bächtold geschieht) eben die Faksimileausgabe Freys in beträchtlicher Anzahl, und er hat es sich nicht erspart, sie bis ins Einzelste zusammenzustellen und kritisch zu würdigen. Davon sind besonders zwei Beispiele belangreich: in Kellers wunderbarem „Jugendgedenken" die Umwandlung der fünften Strophe: „Wenn die Seele mein auf ihren Fahrten Sternenhin und wieder wird durchziehn, Wird ihr nicht im ew'gen Gottesgarten Ein bekannter Schein entgegenblühn? O die Welt ist weit! Kann nicht die Jugendzeit Irgendwo noch einmal für mich blühn?" Daß Follens Kritik Anlaß zu der herrlichen Umbildung der jetzigen vierten Strophe wurde, ist allein schon unveraltetes Verdienst! Außer zu mancher, das ganze Gedicht erst zu seinem vollen Wert erhebenden Änderung mag er auch zu der Umwandlung des Vaterlandsliedes „O mein Heimatland" Anstoß gegeben haben[190]), das in seiner ersten Gestalt von 1844 soweit von der endgültigen Vollendung absteht. Aus Bächtold ist darüber nichts zu erfahren, in Freys Faksimiles fehlt das Gedicht, aber

im Druck von 1846 hat es bis auf eine kleine Abweichung schon die jetzige Gestalt. An einer Stelle konnte Frey die Einordnung der ersten Drucke bei Bächtold richtigstellen (S. 13), an einer andern ihn ergänzen (S. 34). Im ganzen ist zu sagen, daß es erst durch seine Arbeit möglich wurde, genauer die Datenfolge von Entstehung und Niederschrift der Kellerschen Gedichte vor 1846 sicherzustellen, Taten und Wirkungen von Follens Rotstift dokumentarisch nachzuweisen und zu einem richtigen Bild seiner Bedeutung für den angehenden Lyriker Keller zusammenzufassen. Dabei drängt sich die Vermutung auf, daß die verdrießlichen Absprüche des Briefschreibers Keller, denen übrigens ein allzu hohes Lob im Sonett auf Follen entgegensteht, zwar dem Temperament Meister Gottfrieds, aber vielleicht nicht ebensosehr dem genauen Tatbestand entsprechen möchten.

In dem letzten Abschnitt der gehaltvollen Einleitung geht Frey den Vorbildern und Einflüssen nach, die durch Kellers Frühlyrik hindurchscheinen: nur zweimal fühlt er sich an Goethe erinnert, in dem Zyklus „Am Wasser" und dem mit der „Zueignung" konzeptionsverwandten „Ein Tagewerk", das ebenfalls in den Schulzeschen Blättern steht. Die Ähnlichkeiten dieses letzteren Gedichtes liegen offen: wie Goethe zieht Keller mit dem Frühlicht aus, der Muse zu begegnen; wie der Weimarer beginnt der Zürcher Dichter mit der Schilderung der erfrischten Frühe, und wie Goethe stellt die direkte Anrede der Göttin auch Keller in die Schuhe; selbst Strophe und Versmaß sind, wohl aus unbewußter Nachwirkung Goethes, in dem Kellergedicht gleich. Auch der Zusammenstellung von Kellers „Ich ging am grünen Berge hin" mit Schillers „Teilung der Erde" wird man zustimmen; der Motivzusammenhang ist fast noch enger als mit Goethe. Sonst aber sind es hauptsächlich die Gleichzeitigen: Freiligrath, Herwegh, Anastasius Grün, Lenau und dann Heine, deren Einwirkung die Frühlyrik aufweist. Nur sie: Denn wenn auch die zweite lyrische Periode (von 1846—54) und die dritte, letzte, gelegentliche Anregung durch fremde Dichtung spiegelt, zeigt „Anlehnungen, Einflüsse, fremde Färbungen nur die Frühlyrik". Mit 27 „schwerschuhigen, mühseligen Terzinen, die er später verstieß, begrüßte Keller Freiligraths Einzug in die Schweiz, wo er dann jenem Kreis um Follen angehörte, dessen Einfluß auf den jungen Keller nicht nur in der Poesie, sondern auch in seinem politischen Verhalten spürbar ist". Direkte Anklänge an ihn belegt Frey in den Gedichten „Aber auch den Föhrenwald", „Nachtfahrer",

„Im Meer"; dagegen ließ Keller sich weder durch die manchmal gesuchten und unreinen Reime Freiligraths, noch durch seine exotischen Schauplätze zur Nachahmung verlocken. Stärker als die fremde Farbenpracht Freiligraths leuchtete Herweghs politisches Feuer in Kellers Poesie auf, ja es weckte eigentlich den dichterischen Impuls des Schweizers. Ein ganzer Zug Kellerscher Gedichte unter Herweghs Führung durchschreitet seine Frühlyrik und beweist, daß der Dichter in Herwegh der hinreißendere Anreger war als der Freiheitskämpfer. „Also Herwegh", formuliert das Frey, „rief ihn in die Arena und dadurch ganz eigentlich auf den Parnaß. Sein hinreißender Klang beflügelte Kellers von Haus aus eher etwas schwerflüssige Lyrik. Eine ganze Reihe von Gedichten der Sammlung von 1846 besitzen einen Zug und Schwung, den ihnen wohl Herwegh mit eingehaucht hat... Solche Klänge, ein derartiges liedermäßiges Ausatmen, der leuchtende Anflug eines männlichen Pathos sind ihm später versagt, schon in den Neueren Gedichten 1857 beinahe völlig versagt..." Man versteht daraus die Bedeutung der deutschen Freiheitsbewegung der vierziger Jahre für Keller: ihn riß das Temperament jener deutschen Emigranten mit und goß dem Zaudernden, noch nicht mit sich und der Welt ins Reine Gekommenen das Feuer ihrer, wenn auch unbesonnenen Lebensfreiheit in die Adern, dem er nur seine Herkunft und Stammesart hemmend entgegenzusetzen hatte. — Auch formell, in dem häufigen Gebrauch der Sonettform, erkennt Frey Herweghs Einfluß. Kellers eigenes Zeugnis hebt den schwächeren Eindruck Anastasius Grüns hervor; eine Parallele (Grün: „Ich will indeß hinab die Bahn des Rheins... singend schwimmen, den Becher schwingend voll des goldnen Weins") zu Kellers Luftschiffgedicht zeigt den ganzen potentiellen Unterschied. Kellers Neigung zu Lenau erklärt sich aus dem Talent desselben zu landschaftlichen Hintergründen, „aber der häufige dilettantische Einschlag bei Lenau hinderte die Auslösung befruchtender Momente". Stärker kamen diese mit Heines Lyrik zur Auswirkung, wovon außer einigen in Heines Art ironisierenden Gedichtschlüssen die Alten Weisen und der Apotheker von Chamounix zeugen. Allerdings: „Die berückende Liederkunst, die funkelnde, geschmeidige Satire, die verblüffenden, oft totschlägerischen Pointen vermochte ihm Gottfried Keller nicht nachzutun."

„Schon die früheste Sammlung", so resümiert Frey die geistreichen und aufschlußgebenden Seiten über den Frühlyriker, „zeigt den ganzen Gottfried Keller. Es stak eine so ursprüngliche und so elementar sich

betätigende Kraft in ihm, daß er auch aus bescheidenen Bildungselementen[191]) sein ganzes Bild zu gestalten vermochte."

* *
*

Mußte sich Freys Würdigung hier stoffgemäß auf die glorreichen Anfänge des Meisters beschränken, so bot sich ihm nach vier Jahren eine räumlich freilich nicht weiter bemessene Arena, seine Betrachtung über Kellers ganzes Werk auszudehnen, eine Auswahl von Kellergedichten zusammenzustellen und einzuleiten: „Ausgewählte Gedichte von Gottfried Keller. Herausgegeben von Adolf Frey." In der „Frühlyrik" hatte er sich in erster Linie textkritisch und literarhistorisch zu äußern gehabt, wobei immerhin Eigenart und Prägnanz seiner Gelehrtenprosa ihren Reiz auch über die dürren Stellen seines Themas gossen. Hier handelte es sich um einen Überblick, etwa in der Art eines populären Vortrags, den er auf zwölf Einleitungsseiten zu dem anderthalb Hundert auserkorener Gedichte gab, wobei auf knappstem Raum eine überaus schlagende und sympathische Charakteristik des Dichters und Menschen entstand: „Keller ist ein episches Genie ersten Ranges, einer der größten Erzähler der Weltliteratur"... „Er tritt an die uralten Fragen des menschlichen Herzens heran, an die ewigen Satzungen der Ethik, und erhärtet durch sein Beispiel die Wahrheit, daß zum Talent auch Charakter und Empfindung gehört, wenn ein großer Dichter entstehen soll"... „Denn es handelt sich bei Keller nicht um den Optimismus eines vor den Menschen sich abschließenden Einsiedlers, der über die Welt lächelt, weil er sich der Welt entzieht, sondern um jenen starken Glauben an die unverwüstliche Güte und Tüchtigkeit der menschlichen Natur, der aus Kampf und Erfahrung hervorgeht und nicht verlangt, daß für ihn besonders gekocht und gedeckt werden soll, der auch gar wohl weiß, daß alle bösen Mächte nicht durch Höhnen, Predigen und Schimpfen, sondern nur durch redliche Arbeit überwunden werden." So tief blickte ein Gleichfühlender in die Herzkammern des einzigen Menschen. Dann noch wegweisende Sätze über die Motive, die einzelnen Werke des Epikers und den großen Lyriker und beider hervorragende Sprachkunst. „Vor allem Gesuchten oder Gezierten, sei es der einzelnen Wendung oder Konstruktion, behütet ihn sein künstlerisches Empfinden und der gesunde, natürliche Sinn,

der ihn hierin so sicher und zuverlässig leitete, wie das Herz in sittlichen Dingen."

Von kritischen Auslassungen über Freys Arbeit sind ein kluges, verständnis- und kenntnisvolles Feuilleton von Hans Trog[192]), ein zwei Feuilletons umfassender feiner und selbständiger Aufsatz von Anna Fierz[193]), ein Referat C. F. Wiegands in der Frankf. Zeitung[194]) zu nennen. Besonders genau geht ein Artikel von Heinrich Blume auf das Textkritische und Literarhistorische ein[195]).

X

Neuauflagen

C. F. Meyer II, 1909. Böcklin II, 1912. Bundesfestspiele IV, 1912.

Motto: „Mein Buch soll wesentlich Darstellung sein, ein reiches volles Bild, nicht ein Repertorium aller und jeder Einzelheiten aus dem Leben und Wirken des Dichters, wenn es auch, hoffe ich, kaum eine von Belang vermissen läßt."
(Vorwort zu Meyer II.)

Noch während Frey mit der kritischen Untersuchung und Herausgabe dieser Kelleriana beschäftigt war, stellte sich auch C. F. Meyer wieder vor seinem Arbeitstisch ein: das Meyerbuch stand vor der zweiten Auflage und verlangte Revision, Erweiterung und Erwägung dessen, was etwa die seit seinem ersten Gang in die Öffentlichkeit hinzugekommene neue Literatur gebracht haben mochte. In biographischer Hinsicht fand er fast nichts hinzuzufügen. Dagegen befaßten sich eine Reihe von Zuschüben mit der Technik. Wie in der ersten Auflage vermied er auch jetzt wieder Auseinandersetzungen und Polemik, „obgleich ich nicht wenig auf dem Herzen und auf der Zunge hätte"; gegenüber der Meyerbiographie Langmessers, die reichlich Anlaß zur Kritik gegeben hätte, beschränkte er sich darauf, seine Priorität in der Benützung des handschriftlichen Meyernachlasses festzustellen und zugleich hervorzuheben, daß ihm bei der Abfassung der ersten Auflage erst fünf der Korrespondenzen von der ganzen Anzahl der soeben von ihm veröffentlichten zur Verfügung gewesen waren. Dafür zog er nun den ganzen Briefschatz zu Rat, ohne sich zu kleinlicher Notizenanhäufung oder zu ungemessenen Zitaten verlocken zu lassen, wie es manchen Editor auf die Nägel gebrannt hätte; um das künstlerische Gefüge des Werkes nicht

zu zerreißen, sein streng umrissenes Bild nicht durch ein Zuviel des Nebensächlichen zu verpatzen, schob er auch manches dem Anhang zu. Nur in dem wichtigen Kapitel „Die große Ernte", das ohne Schädigung weiterer Ausbildung fähig war, ließ er es nicht an einzelnen Streichungen und größeren Zusätzen fehlen und sprach sich einläßlicher über die künstlerischen Erfordernisse, Schwierigkeiten und Vorzüge der einzelnen Werke aus, über die Gedichte, den Schuß von der Kanzel, den Pagen, das Amulett, die Hochzeit des Mönchs, die Richterin, den Pescara[196]). Erst in der dritten Auflage, die er selbst noch besorgte (1919), konnten weitere Zusätze aufgenommen werden, so zu den Pariser Briefen, eine Zusammenstellung der wichtigsten, weiter erschienenen Literatur und ein nekrologischer Anhang über Betsy Meyer. Etwas ausgiebiger durfte er sich nun auch über die letzten Jahre des aus der Heilanstalt nach Hause Zurückgekehrten äußern und das ungedruckte Gedicht „Mond am Tage" beigeben, über dem, entgegen andern zu Unrecht veröffentlichten aus dieser Zeit, noch ein letzter, anmutiger Nachschimmer des feinen Dichtergeistes liegt.

Die zweite Auflage des Böcklinbuches ist um einige wichtige Erörterungen und tatsächliche Zufügungen gewachsen, während biographisch wenig Neues hinzuzubringen war. Auch hier sind Auseinandersetzung oder Fehde unterblieben oder nicht gefordert gewesen, und ebensowenig fand sich Frey veranlaßt, an Urteil und Räsonnement zu rütteln. Der Abschnitt über das Verhältnis Böcklins zu Jakob Burckhardt, speziell die mißverstehende Einstellung des Kunsthistorikers gegenüber dem großen Maler, ist erweitert worden. Ein Seitenblick fällt auf das Verhältnis Burckhardts zu Spitteler, Richtigstellung und Erweiterung erfahren die Beziehungen Böcklins zum Grafen Schack, worüber Frey ein mündliches Zeugnis Wilhelm Ochslis zuzufügen hatte. Belangreich waren auch die Mitteilungen des Ophthalmologen O. Haab über eine Untersuchung der außergewöhnlich scharfen Augen Böcklins. Interessant auch die Festlegung, daß Gottfried Keller für Böcklins Kunst nicht von Anfang an die Wertschätzung späterer Jahre aufbrachte.

Dies alles belegt den wissenschaftlichen Ernst und die unermüdete Sorgfalt, die Frey seinen Neuauflagen zugute kommen ließ. Waren sie Kinder seiner Gewissenhaftigkeit, so war bei den Neuauflagen seiner Poetika die immer wieder aufflackernde Bildnerlust am Werk. Sie erhob und bereicherte wie seine lyrischen, so auch die dramatischen Schöpfungen.

Festspiele zur Bundesfeier

Vierte Auflage.

Motto: „Uns Enkeln ward ein sanfter Los beschieden;
Wo ihr zum Stoß gesenkt die Hellebarten,
Da gehn an goldnen Stäben Recht und Frieden
Und wandeln unser Land zum Blumengarten.
Wenn Nachbarn mordend ihre Banner heben,
Dann dürfen, auf die Wehr gelehnt, wir lauschen:
Wir hegen unsre Äcker, unsre Reben
Und hören alte Heldenmären rauschen."
(Die heutigen Eidgenossen, Kantate. S. 186, 4. Aufl.)

Adolf Frey war kaum im eigenen Heim recht warm geworden, als sich ihm neben seinem Amt vierfache Aufgaben vor die Feder drängten: außer der neuen Böcklinauflage war die vierte seiner Bundesfestspiele druckreif zu bringen, eine seit Jahren harrende Zusage zu erfüllen, nämlich für die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" die Hauptvertreter der schweizerischen Literatur zu schildern, und endlich stand das erste große epische Werk, die Jungfer von Wattenwil, vor Abschluß und Vollendung. Besonders scharf wurde das Gedränge der Arbeit gegen die Sommerferien des Jahres 1912: „Liebe Freunde," schrieb Frey damals (28. VII. 1912) nach Biberist, „wir sind nicht so abscheulich, wie Sie denken oder doch denken könnten. Sondern eigentlich sind wir mehr tot als lebendig. Es ging die letzten Wochen sehr rauh zu. Bis der Roman fertig, ungefähr auf ein Siebentel gekürzt, bis die Sache mit der ‚Kölnischen Zeitung'[197]), die die Kürzungen verlangte, im Reinen war — das hat etwas gekostet! Daneben liefen die Druckbogen der Festspiele, die jetzt fertiggedruckt sind — 196 Seiten! Und bereits pendeln auch die Korrekturbogen der zweiten Auflage Böcklin heran, die mich manche Woche kosteten. Dazu kam noch, daß ich in der Kommission saß, die über die Nachfolge Rahn zu beraten hatte — eine schwere Sache."

Die vierte Auflage der „Festspiele zur Bundesfeier 1891"[198]) weist in ihrem alten Bestand nur wenige, geringfügige Änderungen auf, außer daß die Schlußkantate eine grundstürzende Umbildung erfuhr. Dafür sind fünf ungedruckte Stücke neu hinzugekommen: „Rudolf von Habsburg" (Anfang Oktober 1273), „Die Schweizerkuh" (11. April 1499), „Die Mannschaft zu Novara" (April 1513), „Die Schweizer in der Schlacht von Ivry" (14. März 1590), „Die Hundertjahrfeier

von Schillers Wilhelm Tell"[199]). Von diesen fünf neuen Stücken besaßen — es lag an der Armut der Schweizer Geschichte in bezug auf dramatische Motive — nur zwei die Möglichkeit einer wirklich dramatischen Handlung mit Konflikt, Lösung und daraus erwachsender Spannung; es sind die beiden kriegerischen: „Die Mannschaft zu Novara" und „Die Schweizer in der Schlacht von Ivry". Immerhin gaben auch diese Stoffe nicht her, was z. B. „Die Geächteten von Morgarten".

Die Handlung des ersten Stückes ist aus der durch Schillers Gedicht bekannten historischen Anekdote heraus entwickelt, wonach der fromme Graf Rudolf von Habsburg einem mit dem Sakrament dahereilenden Priester sein Pferd anbot. Das etwas dünne Motiv erweiterte und verstärkte der Dichter durch die Erfindung, daß dem Grafen unmittelbar darauf die Kunde von seiner Kaiserwahl gebracht wird. Diese Verknüpfung, bei der dem Dichter der Gedanke an einen frömmelnden Kausalnexus fernlag, hob das Legendarische und war Dichterrecht. Historisches Kolorit brachte die Eingangsszene mit den Wegelagerern und dem von ihnen bedrohten Pilgerzug und die Auftritte des vor Raub und Brand flüchtenden Volkes. Sind diese Szenen mit der meisterlichen Realistik Freys behandelt, so kommt mit dem Erscheinen der sechs die Wahlurkunde überbringenden Ritter ein opernhaftes Element in die Handlung, das den festlichen Moment mit feierlichem Glanz und Klang erhebt und die pathetisch ergriffene Rede des Gewählten einleitet. Nur wenige Zeilen lang ist diese Rede von dem Schimmer der Krone bestrahlt, dann kehrt sie zu den einfachen Erwägungen zurück, die diesem „menschlichen" Herrscher entsprechen: er sieht die schweren, seiner wartenden Pflichten des Amtes, zu dem ihm die Hilfe so manches Biedermannes vonnöten sein wird. Und schon ist ein Trüpplein solcher Wohledel zur Hand: drei reislaufende Innerschweizer, die in urwüchsiger Unverblümtheit sich dienstbereit erklären und deren einem der Dichter schalkhafterweise den Namen des befreundeten Schriftstellers Meinrad Lienert zuteilte — wie denn auch der eine und andere Freundesname solchergestalt in seiner Dichtung figuriert (Fritz Niggli, Fritz Enderlin, Esther Odermatt). Auch ein Ton aus eigenem Erleben und Verzichten kam noch in den Schluß des an belebten Bühnenvorgängen reichen und dekorativ glücklich gestalteten Stückes: „Die Jagd ist aus. Wer weiß, ob mir das Labsal in Wald und Feld je wiederum zuteil wird!" Wie eine klangvolle Ouvertüre leitet das Stück zu dem ernsten „Bundesschwur" hin, dessen bewegen-

des Motiv, der Gegensatz zwischen den Schweizern und Habsburg, vorbereitet wird: „Ja, widerborstig sind sie wohl", meint der neugewählte Kaiser von den Schweizern, „und ziehen mit dem Hause Habsburg nicht am gleichen Strick", und schon setzt es beinah Händel zwischen den österreichischen Rittern und den drei Schweizer Kriegsläufern; und es ist das Ende des Habsburgers, das dann die Innerschweizer zum Bundeseid zusammenzwingt gegen die aufflammende ernste Fehde. Drei schicksalschwere kriegerische Szenen folgen: die Geächteten, in denen der Brand hoch emporlodert, der Laupenstreit und die von Mord und Aufruhr dröhnende „Mazze". Es war ein dichterischer Fund, daß die chronologische Folge der früheren Zusammenstellung es gestattete, zwischen „Die Mazze" und „Vor Grandson" mit der „Schweizerkuh" eine von Übermut übersprudelnde, schwankhafte Burleske zu schieben, welche der Ergriffenheit Entspannung, der Rührung befreiendes Lachen entgegenstellte. „Den 11. April 1499", meldet die Vorbemerkung, „wurden die Schweizer in der Frühe bei Schwaderloo überrascht und geschlagen (im sog. Schwabenkrieg), erfochten aber im Laufe des Tages einen glänzenden Sieg." Zwischen Niederlage und Sieg fällt die Handlung, die, einen starken Kontrast erzielend, mit dem melancholischen Auftakt eines Leichengeleites anhebt: sieben schwäbische Geharnischte, mit dem Abzeichen einer Begräbnisbruderschaft ausgestattet, bringen einen der gefallenen Ihrigen, dem der Hegauer Ritter Hans v. Tettnang die Leichenrede hält, über ungeweihter Erde, denn die drohende Nähe der Schweizer verbietet die Beisetzung im Friedhof. Zwei als Totengräber gedungene Thurgauer Bauern, Landesangrenzer, räumen den Schauplatz vor einem Trupp schwäbischer Landsknechte, die ihren Sieg verschwellen und in betrunkenem Übermut die erbeutete Schweizerkuh in aller Form taufen; „Rickele soll sie heiße", wird aber, um ihr „melancholisches Gmiet (Gemüt) zu verbessere", Hilaria getauft, denn sie ist „wirklich e scheene Kuh! Da muß mer d'Kappe rucke. In der Schweiz sind d'Küh scheener als d'Leut!" Aber als die Herrlichkeit gerade im schönsten Flor steht und die „liebliche Schweizeri" im Umzug herumgeführt wird — „Es fliege drei Täuble am Himmel so hoch, der schöne Schweizeri, der lauf i halt noch" — rückt ein Schweizertrupp, Berner, an, und mit dem Ruf: „O lätz Battistle! Jetz laufe!" machen sich die Schwaben auf und davon und lassen die schöne Schweizerkuh im Stich. Sie kommt wieder an ihren Herrn und Gebieter unter einem Haufen Appenzeller, und mit dem lustigen Heidelidomm-

lied schließt die Begebenheit in Minne. Die drastische Komik der Szene ist zum Teil durch den verschiedenen Dialekt der Thurgauer, Schwaben, Appenzeller und Berner erreicht, die alle ihre heimischen Kraftworte und derben Volkswitze nicht sparen, wobei dem ohnehin dialektkundigen Dichter für die Schwaben Ernst Würtenberger, für die Thurgauer „en gstudirte Mo, der Tokter Enderli" (Fritz Enderlin), mit ihrem Vorrat von landskräftigen Ausdrücken beisprangen.

„Die Mannschaft zu Novara" behandelt eine Episode aus den Mailänderkriegen, die sich im Lager jener viertausend Schweizer Söldner abspielt, welche zum Schutze des Herzogs Massimiliano Sforza tagelang in Novara, auf Ersatz hoffend, lagen, gegenüber die Franzosen unter dem Feldmarschall Gian Giacomo Trivulzio. Wie die übermütigen Schweizer, der Belagerung trotzend, die zusammengeschossenen Tore offen lassen, die Mauerbreschen mit Bettüchern verhängen und den kriegsgewaltigen Gegner täglich mit Hohn reizen, wie sie seinen Verlockungen zum Verrat widerstehen und dem Sforza mit seinem „Wackelthrönlein" Treue halten, das alles entstammt der beglaubigten Ruhmeschronik der Schweizer Geschichte. In den aufgärenden Zwist, ob die Provokation Trivulzios mit sofortigem Angriff zu ahnden oder Entsatz abzuwarten sei, in diesen aufs äußerste gespannten Konflikt tritt der Zürcher Reformator Ulrich Zwingli, der schon seit Jahresfrist mit einem Schweizer Kontingent in welschen Landen weilt, und schafft Ruhe und Ordnung. Während in der ähnlichen Situation im Lager vor Murten (Zürcher Festspiele) der Widerstand der Mannschaft sich gegen den obersten Befehlshaber richtet, steht hier Mannschaft gegen Mannschaft. Ein neues Moment wird dadurch gewonnen, daß Zwingli in Novara mit dem Berner Maler, Dichter, Staats- und Kriegsmann Nikolaus Manuel zusammentrifft. Und nun fällt, Kontrast und Aufhellung bewirkend, in das derb kriegerische Wesen ein Strahl von der neuerwachten Herrlichkeit der Antike, der sich der Künstler Manuel mit unbefangener Empfänglichkeit hingibt, während der Reformator nach einer Verbindung mit dem Christentum sucht: „Der Heiden hoher Geist erwachte wieder, Der aus der goldnen Leier Pindars ruft Und aus den Schriften alter Sänger spricht, Die unsern Herrn und Heiland vorgeahnt Und lange vor dem strahlend hellen Tag Den süßen Schein der Seligkeit verspürt." So vollendet sich in der Zeichnung der verschlungenen politischen Wirren, in der sonderbaren Vereinigung gekaufter Tapferkeit mit freier Mannestreue, in

dem hereinschlagenden Strom der hohen Renaissancekultur das Bild des widerspruchsvollsten Jahrhunderts, das die Reformation gebar.

„In der Schlacht bei Ivry", so zeichnet Frey die zugrunde liegende Situation, „standen auf seiten des siegreichen Heinrich IV. die Schweizer Regimenter Aregger, Grissach, Wichser und Hartmanns, auf seiten der unterliegenden Liga die Regimenter Pfyfer und Beroldingen." Es standen also Schweizer gegen Schweizer, und die Handlung beginnt mit der bedrohten Lage der auf der Seite der Liga stehenden Schweizer, die nach der verlorenen Schlacht von den Franzosenregimentern im Stich gelassen, nun den Kehraus bestehen sollen. Sie, die von allen Verlassenen, abzuwürgen, scheinen dem Feldmarschall Biron die auf des Königs Seite stehenden Schweizer des Regimentes Aregger gerade gut genug. Aber ihr Anführer Aregger weigert unter Lebensgefahr das Henkeramt an den eigenen Landsleuten und erwirkt schließlich vom König selbst Gnade und Abzug in Ehren für die verwandte Landskraft. Das Motiv der Schweizertreue, Treue gegen die geschworene Obrigkeit, Treue am Heimatland, Treue in der Fremde gegen den Soldherrn, Treue von Eidgenosse zu Eidgenosse durchklingt als Unterton den ganzen Festspielband. Es hat in dem Ivrystück eine ergreifende Modulation erfahren: noch regt sich alter Rachegroll in einigen der Retter — „... es steht von Vätertagen her Noch eine Urte (Rechnung) unbeglichen: Kappel ist die geheißen: heute zahlt ihr bar Mit lötigem Blut." So drohen den katholischen Innerschweizern die Zürcher Nachfahren der um Zwingli Gefallenen. Aber die Treue gegen die Volksgenossen siegt über die würgende Erinnerung an den innern Hader, und zu guter Letzt tun sich freundeidgenössisch noch die Hände und Beutel auf, um den Landsleuten, die bettelarm der Heimat zuziehen, noch zu einem Schöpplein und einem Würstlein unterwegs zu verhelfen. Der Dichter hätte das in knappem Schritt vorwärtsmarschierende Stück „Die Tragik der Reislauferei" betiteln können: „Ihr Schweizer seid seltsamer Art, lauft fremden Herren zu, Kehrt ihre Banner gegen euch Und tragt im Herzen doch die Heimattreu" — so läßt er den französischen König das kennzeichnen.

Die beiden kriegerischen Stücke, Novara und Ivry, waren schon für die erste Sammlung der Bundesfestspiele ins Auge gefaßt. Novara sandte Frey im Mai 1891 an C. F. Meyer, der sich am 27. darüber aussprach[200]: „... ich habe den Vorabend von Novara (d. h. der Schlacht von Novara) mit viel Vergnügen gelesen. Es ist ein kultur-

geschichtlich hübsches Stück, dem nichts mangelt als die Handlung, und wäre ein gutes Vorspiel zu einem ‚Tag von Novara'. Dennoch rate ich unbedingt, auf diesem Wege zu beharren. Es würde sich darum handeln, eine perfekte Fabel zu erfinden, nicht aus der ersten Zeit, sondern aus der Renaissance, und dieselbe mit Ihrem Schweizerblut zu beleben." Er nannte neben „dem ewigen Waldmann" den Verrat des Ludovico Moro, „den andern schweizerischen Tragödienstoff". Es war wohl wesentlich Meyers Neigung zu Renaissancestoffen, aus welcher sein Rat hervorging, „auf diesem Wege zu beharren". Frey mag gerade diese C. F. Meyersche Neigung abgehalten haben, dem Rat zu folgen. Er veröffentlichte das Stück noch im gleichen Jahre in der „Schweizerischen Rundschau" als „Nachtrag zu den Festspielen zur Bundesfeier"[201]). Für die vierte Auflage arbeitete er es hauptsächlich auf den charakteristischen Ausdruck hin noch einmal gründlich durch, ohne den Gang der Handlung anders zu wenden.

Viel durchgreifender wurde die Bearbeitung von Ivry, das Meyer kaum mehr zu Gesicht bekam, wenigstens in seinen Briefen an Frey nicht erwähnt, das aber in einer Reinschrift vorliegt, die ebenfalls auf die ersten neunziger Jahre weist[202]). Eine Vergleichung dieser ersten Reinschrift mit dem doppelt übergangenen Konzept (Bleistiftentwurf mit Tintenkorrekturen) für die vierte Auflage wirft einen leuchtenden Schein auf die Wegstrecke, die Freys künstlerische Entwicklung (zwischen 1892 und 1911 oder 1912) in den zwanzig Jahren zwischen beiden Fassungen hinter sich gebracht hat: wie eine blasse Untermalung mutet die wahrscheinlich für den Druck hergestellte Reinschrift an gegenüber den energischen Umrißlinien und der Farbenkraft des späteren Werkes; überall ist die Charakteristik verschärft — es sind besonders die Kontrastfiguren des vierten Heinrich und Birons herausgearbeitet —, überall die vorwiegend rhetorischen Partien durch schlagende Realistik ersetzt, an Sentimentalität Anklingendes weggewiesen, und überall ist die Sprache durch bodenwüchsige Wendung und bildhaften Ausdruck zu Blut und Leben gekommen. Bezeichnend z. B. die neu hinzugekommene Rede Areggers: „Bei Christi Kreuz! So siedend heiß ward mir Noch niemals hinterm Halsberg, seit ich kriege Und unterm Banner werke! Preis dem Himmel, daß heut des Schweizersinnes altes Reis Fern von der Heimat aufergrünen mochte." ... „Laßt danken unterwegen! Uns ist Lohn und Gegendienst, daß ihr gradauf im Safte Dasteht, geeicht zu manchem harten Streich Aus gradem Knochenwerk

und vorbestimmt Zu manchem wohlgeschaffnen Becherlupf, Darüber ihr, mag's sein, auch unser denkt." Pfyfers Antwort lautete:

1893

„Wie friedevoll geht nun der Tag zur Rüste,
Der Kampf und Blut in seinen Fäusten trug
Und in erbarmungslosen Brudermords
Gezückte Speere uns zu stoßen dräute!
Uns führte über würgend Handgemenge
Und wilden, schandbefleckten Streit die Liebe
Zum Vaterlande, die selbst in der Fremde
Und in entzweiten Lagern nicht erlischt,
. . . . . .
Ob uns verhüllte Folgezeit auf neue
Schlachtfelder zieht, ob wir des Friedens pflegen,
Es wird uns süß und unvergessen bleiben,
Wie Alphornruf und Herdenglockenklang
Umklingen, was ihr hier an uns getan."

1912

„Rugguser, Tanzlied, Kirchgeläute muten
Uns künftighin so hell und lieb nicht an
Wie das, was ihr an uns vollbracht. Der Himmel
Hat uns erlesne Gnaden zugedacht,
Weil er uns solche Freunde schuf aus Feinden.
Setz ich daheim den ersten Becher an,
So bring ich's euch und trink auf euer Wohl.
Und glaubt mir, wärmer hab' ich nie gewünscht."

Solche Wandlungen lassen deutlich das auf andern Boden versetzte Ziel erkennen und wie Frey dichterische Einzelschönheiten dafür ohne weiteres dahingab.

Am stärksten kommt das zur Auswirkung in der Schlußkantate: Vergegenwärtigung, erreicht dadurch, daß die Handlung selbst an die Stelle der Wirkung tritt, Kürzung und Prägnanz, gesteigerte Bildkraft, das sind immer wieder die Mittel, durch welche auch die Lyrik zu gewaltiger Eindringlichkeit getrieben wird. Dazu Intensität des Gefühls, der Sprache, der Vorstellung: ist die Kantate sonst eine lyrische Dichtung in dramatischer Form, so verlangten hier die kriegerisch-patriotischen Strophen eine besondere Stoßkraft, die lyrisch-schildernden einen möglichsten Handlungsgehalt. Wie hierin gesteigert worden ist, würde die Gegenüberstellung der älteren und der späteren Fassung zeigen:

1891

„Dröhnen hören wir aus Feuerschlünden
Stimmen rufen uns aus Berg und Tal,
Und aus süßen Schlummers stillen Gründen

1912

„Donner schlägt aus blanken Feuerschlünden
Jubelrufe sprudelt Berg und Tal,
Und aus tiefen Schlummerschattengründen

Steigen wir herauf zum goldnen Strahl.
. . . . . .
Unter Bannern zu gehn,
Wie Mauern zu stehn,
Nach Kränzen zu werben
Und jähem Sterben
Entgegenzusehn,
Mit stürmenden Haufen
An Feinde laufen,
Mit splitternden Wehren
Die Freiheit zu mehren
Und blutigen Ehren —"

Steigen wir empor zum goldnen Strahl.
. . . . . .
Geharnischt schreiten,
Nach Ehren werben
In Fehden und Streiten,
Mit Stürmerhaufen
An Feinde laufen,
Felsnackig stehn
Und jähem Sterben
Entgegensehn —"

oder:

1891

„Doch wenn mächt'ger Widersacher Hände
Nach der Heimat grünem Kranze greifen
Und in eure heimischen Gelände
Ihre ungezählten Scharen schweifen —
Seid ihr entschlossen, seid ihr bereit,
Seid ihr gewappnet zum blutigen Streit?
Seid ihr gerüstet mit Waffen und Wall?
Denn in der Drangsal und in den Stürmen
Können wir euch nicht schützen und schirmen —
Ach, wir sind nur Schatten und Schall!"

1912

„Labsal ist's in hohen Tempelräumen
Ahnenruhm und Bildnis zu beschauen
Und die Vätergröße fortzuträumen.
Doch die Jahre ziehn, die Zeiten brauen.
Seid ihr entschlossen, seid ihr bereit?"
usw.

Fast ganz unberührt blieb nur der Refrain: „Seid ihr entschlossen" usw., allerdings ein nicht mehr zu überbietender Treffer schon der ersten Fassung. Aufs glücklichste sind auch die Partien der Strom- und Berggeister im bildlichen Ausdruck gesteigert und zu geschlossener Anschauung gebracht; und einer völligen Umbildung unterwarf der Dichter die zum Gebet auffordernden Strophen „O komm empor" usw. Alle diese Änderungen jedoch durchzieht ein nicht lehrhafter, aber ernst mahnender Ton einer warmen, phrasenlosen, auf die Schäden der Zeit deutenden patriotischen Gesinnung. „Das Festspiel Adolf Freys geht seine[203]) eigenen Wege," schrieb damals ein berufener Beurteiler, „weitab vom bengalischen Feuer chauvinistischer Selbstbeweihräucherung, weitab von der Spekulation auf nationale Eitelkeiten..."; er findet auch hier „Freys wohlabwägendes, ehrliches Künstlertum, das keine matte Zeile

zuläßt, keine Übertreibung duldet. Nirgends erscheint der Faden der Situation überspannt, kein Vorgang ist aufgedonnert, überall herrscht Natürlichkeit bis zur Schlichtheit, einfache Urwüchsigkeit, lebensähnliche Menschenschilderung in vornehmer künstlerischer Charakteristik." Nach der an Festspielen und Festspielbestrebungen fast überreichen Zeit der Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende ist eine gewisse Ermüdung hierin eingetreten, und der Weltkrieg drängte sie auch in der Schweiz völlig zurück. So bleibt auch gegenüber dieser reichen Neugestaltung und Neuschöpfung Freyischer Kunst eine Schuld seines Vaterlandes bestehen, die einmal eingelöst werden wird[204]).

XI

Die Jungfer von Wattenwil

Motto: ... O herrlich ist das Meer,
Wenn es ingrimmig Dämme niederspült
Und bis zu den erbleichenden Gestirnen
Die schaumzerfetzten Wogen wirft. Doch schöner
Bist du, o Menschenbrust, wenn dich ein mächtig
Geschick erfaßt und dich von Grund aus aufwühlt.
Und wenn dem grenzenlosen Schmerz und selbst
Der drohenden Vernichtung noch dein Adel
Und deine Stärke standhält...
(Gluckprolog, S. 5/6.)

Es liegt kein Zeugnis dafür vor, wann der historische Stoff zu seinem Roman „Die Jungfer von Wattenwil" Frey in die Hände fiel. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß es schon während seiner Berner Studentenjahre geschah, wo er eine kurze Zeit Mitglied und einmal auch Mitarbeiter des Historischen Vereins war[205]). Nach meiner Erinnerung besaß er die zwei hauptsächlichsten Quellenwerke, ihren Motivwert erkennend und die Bearbeitung versparend, wohl schon in der ersten Hälfte der achtziger Jahre, was mit seiner späteren Äußerung, er habe den Stoff ungefähr dreißig Jahre im Schrank behalten, übereinstimmen würde. Die beiden Werke, die ihn bargen, waren das „Mémoire de Madame Perregaux née de Wattewille, presenté en 1714 à Monsieur le Comte de Luc, Ambassadeur de France en Suisse"[206]) und ein Auszug aus dem Turmbuch der Stadt Bern (1684—1690): „Criminal-Proceß Katharinae Franciscae Perregaud"[207]). Sodann die

Bearbeitung zu einer selbständigen Darlegung im Berner Taschenbuch von W. Fetscherin, Kantonsschullehrer in Bern, vom Jahre 1867[208]). Wie bereits erwähnt, nahm Frey im Jahre 1901 die Nachforschung nach weiterem Material auf[209]). Sie erstreckte sich mit Pausen über einige Jahre; was er alles durchgearbeitet und aufgespeichert hat, gibt Zeugnis davon, daß er um die historische Echtheit von Menschen und Dingen sich keine Mühe verdrießen ließ. Aber es bezeugt auch, wie er wegzuwerfen und sich von allzu reichem Ballast zu befreien verstand. Möglich, daß das kulturhistorische Detail an zwei Stellen noch eine weitere Einschränkung ertragen hätte: es mag von den dilettantischen Zeichen- und Malversuchen Viktor v. Dießbachs und den Pestrezepten gelten. Aber es ist nicht zu übersehen, daß im historischen Roman die Häufung solcher Dinge ein größeres Recht als sonst beanspruchen darf — man vergleiche z. B., was sich Gottfried Keller in seiner Hadlaubnovelle darin gestattet hat —, sodann, daß sie im ersten genannten Fall im Dienst der Charakteristik steht, in beiden Fällen aber noch eine kompositorische Bedeutung hat: sie haben die gleiche Funktion wie die retardierenden Szenen im Drama, sie lockern und lösen die Spannung, um blitzartig einschlagende Entscheidungen durch den Kontrast noch stärker wirken zu lassen. So ist es im VI. Kapitel, wo die schildernde Idylle dem Schicksalsbrief des Konsistoriums vorangeht, so im Pestkapitel vor dem Tod Schilpins.

Die Entstehung der einzelnen Kapitel vom Winter 1906/7 bis in den Juli 1912 ist nicht vollständig nachzuweisen. Als Frey sich am 20. September 1906 vor die Entscheidung stellte, ob er „ein schönes und schweres poetisches Vorhaben an die Hand nehmen" könne, war auf die bejahende Antwort bis Ende November ein eifriger und fruchtbarer Anfang erfolgt. Einen ersten Plan verrät ein in das Berner Taschenbuch eingelegter Zettel mit folgender Notierung: „1. Hengst, 2. Schuß, 3. Duell, 4. Totenkopf, 5. Liebe, 6. Äußerer Stand, 7. Chr. v. Schweden, 8. Pfarrer, 9. Heirat, 10. Auf dem Land. Damit bricht die Aufzeichnung ab. Dieses Konzept ist auf einen gedruckten Doktordiplomabzug vom Jahr 1903 geschrieben, also keinesfalls früher entstanden. (Vielleicht auch nicht viel später, da es von der Folge der Begebenheiten im Mémoire abhängig sein dürfte.) Jedenfalls ist das helle, ganz frei erfundene erste, das Kinderkapitel, erst später, d. h. noch nach 1906, und nicht als erstes geschrieben worden, sondern meiner Erinnerung nach erst nach dem Duellkapitel (IV). Sicher waren im

Winter 1908 das zweite, dritte und vierte Kapitel vorhanden[210]); gegen Jahresschluß 1910 faßte Frey das Resultat seiner bisherigen Arbeit zusammen (27. XII. 1910 an Laué): „Während des Sommers mußte ich mich — ich weiß nicht unter der Herrschaft welchen Dämons — dreieinhalb Monate zum poetischen Nichtstun entschließen. Dann aber brachte ich wieder einen Schuß ordentlicher Gedichte zusammen, so daß ich mit früheren wohl wieder einen Band beisammen hätte. Mein Roman zählt jetzt fünfzehn Kapitel. Aber er soll c. zwanzig haben und wird mir noch manchen Seufzer abpressen." Er hatte — am 12. Januar waren es elf Kapitel gewesen (an O. Miller, s. oben) — also nach dem vierteljährigen Stillstand rasch die vier Kapitel niedergeschrieben, welche Heirat, Pesterlebnisse und den Tod des Pfarrers Schilpin schildern. Dann trat bis zum Frühling 1911 wieder Stillstand ein. Aus Lugano erhielt die Frau am 10. April die Nachricht: „Ich glaube, Katherine will die Augen aufschlagen", und nun meldeten die Tagesbulletins des Gatten rasche Fortschritte. Am 14.: „Das siebzehnte Kapitel Kathrinchen steht auf den Beinen. Heute, hoffe ich, bescheert mir der Osterhas den schüchternen Anfang des achtzehnten." Am 19. und 20. hieß es: „Kathrinchen rückt, aber langsam." Dagegen erwiesen sich gegen alle Erwartung die herbstlichen Ragazer Tage als sehr spröde; am 15. August klagte der Dichter: „Helga ist stumm und Katherina ganz ferne", und wiederholte die gleiche Klage noch einige Male. Besonders zögernd stellte sich das letzte, zwanzigste Kapitel ein. Eine mehrmonatige Pause trennte es von dem vorangegangenen, dem mit der Freigabe endenden Gerichtskapitel. Ermüdet und erschüttert von den furchtbaren Szenen der drei letzten, die Verhöre und Folter schildern, fand er die Stimmung für ein Wiederanknüpfen nur schwer: „Glaube mir," versicherte er der von Katharinas schwerem Geschick ergriffenen Gattin, „es ist mir keine leichte Sache gewesen, das zu schreiben, aber es mußte sein, die Ökonomie des Romans erlaubte keine Milderung und Abschwächung der historischen Tatsachen." Nun suchte er einen versöhnenden Ausklang auf einem Wege, der jetzt von dem der Überlieferung abzweigen durfte, ja mußte, wollte er seine Heldin nicht herunterdrücken; ein Ende, das dem morgenfrischen ersten Frühlingskapitel die verklärenden Abendschimmer eines goldenen Herbsttages entgegensetzen und seine Lichter über die Düsternis zurückwerfen würde. Und wie für die Heldin das Vergangene vergangen wäre, so sollte auch für den Leser eine isolierende Schicht ge-

schaffen werden, die erst den rein künstlerischen Genuß auch des Grauenvollen ermöglicht. So sollte das Endkapitel, das die Dinge zusammenschloß, ein gewisses symbolisches Gewicht erhalten. Während schon der Abdruck des verkürzten Romans in der „Kölnischen Zeitung" unmittelbar bevorstand [211]), stellte sich das zwanzigste Kapitel ein. Am 21. Juli lag es abgeschlossen vor: „... Dann aber", schrieb Frey unter diesem Datum an Anna Fierz, der er jedes neuerstandene Kapitel vorlas, „unterschreibe ich jedes Wort Ihrer Auslegung. Zugleich frage ich mich: wer unter dem Publikum wird selbst nach genauer Lektüre das Symbolische des letzten Kapitels z. B. derart fühlen und einsehen, wie Sie es nach einmaligem Vorlesen ergriffen haben?" Und er bedauerte, daß die Überbescheidene sich einer Besprechung des Werkes nicht gewachsen glaubte: „Nach dem feinen und erlesenen Verständnis, das Sie im Lauf der Jahre den einzelnen Kapiteln entgegengebracht, waren und sind Sie doch in der Lage, die Qualitäten des Werkes zu sehen" (10. X. 1912).

Es ist für diese Qualitäten von keinem oder doch nebensächlichem Belang, ob die Quellen des Romans glaubwürdig sind, soweit es sich um die erzählten Fakta handelt. Nicht ganz so gleichgültig ist die Frage insofern, als sich in der Erzählung und Glaubwürdigkeit des Erzählten der Charakter der historischen Heldin spiegelt. Und auch in dieser Beziehung entscheidet für die Leistung des Dichters nur die Frage, ob er Charaktere und Tatsachen unverändert übernahm oder ob und wie er sie umbildete. Es ergibt sich folgender Fragenkomplex: 1. Wie ist die Quelle beschaffen? 2. Was wurde von dem Tatsachenmaterial übernommen, was nicht? 3. Wie stellt sich in der Quelle der Charakter der Heldin dar? 4. Was hat der Dichter davon übernommen? 5. was zugefügt? 6. Wie und zu welchem Ganzen hat er sein Bild gerundet? 7. Wie verhalten sich die Nebenfiguren, historisch wie poetisch gesehen?

Es würde ein Buch brauchen, diese Fragen erschöpfend zu beantworten. Hier nur einiges zur Orientierung nötig Erscheinende.

Für den Dichter entscheidend ist nur das Mémoire, das nahezu sechzig Druckseiten umfaßt. Es ist französisch abgefaßt und beinah ein Vierteljahrhundert nach den wichtigsten Begebenheiten, die es schildert, überreicht worden. Ob auch geschrieben? Es trägt das Datum 17. November 1714. Nach der Grabschrift wäre die Verfasserin vier Tage darauf, am 21. November 1714, gestorben. Sie selbst schreibt in der Widmung an den Comte de Luc: „„Si dans les derniers momens de

ma vie, j'ose" usw. Das läßt aber vermuten, daß das umfangreiche Schriftstück nicht von der schwer Leidenden in ihren letzten Tagen niedergeschrieben wurde, sondern in den Jahren zwischen ihrem Prozeß (1689) und ihrem Ende nach und nach entstand. Es sollte das historische Dokument über ihr Leben sein, bestimmt, sie als Märtyrerin für die französische Sache zu erweisen und ihrem 1682 geborenen, also 1714 bereits 32jährigen Sohn den Weg im französischen Kriegsdienst zu ebnen. Es ist eine Selbstapologie und Tendenzschrift an den französischen Hof und an die Nachwelt. Daß es sich dabei vielfach um andere Dinge als die Wahrheit handelt, ergeben die Aufzeichnungen des Turmbuches. Dieses spricht von ganz andern Ergebnissen des Verhörs und der peinlichen Befragung als das Memorial. Danach hätte die Perregaux u. a. ein doppeltes Spiel gespielt und „unterschiedlicher hoher Herren dieses Standes Namen mißbraucht, unter welchen Namen sie gefälschte Briefe dem Ambassadoren zugestellt und umgekehrt seine Antworten an diese gefälschten Adressen selbst erbrochen und nach ihrem Gutdünken beantwortet und durch solche Mannoeuvres die Bern. Staatskanzlei und andere Personen als Empfänger geheimer Pensionen verdächtig gemacht." — Wie es sich auch damit verhalten mag, die Glaubwürdigkeit des Mémoire ist mindestens zweifelhaft [212]).

Die Lebensgeschichte der historischen Jungfer von Wattenwil ist nun nach ihrem Memorial, das fast wie ein schlechter Abenteurerroman anmutet, die folgende: Catharina Franziska v. Wattenwil (ält. Schreibweise Wattenwyl), Tochter des Gabriel v. Wattenwil und der Barbe (Barbara) v. Wattenwil (aus einer andern Linie) [213]) wurde 1645 in Bonmont geboren, wo der Vater 1641—1647 bernischer Landvogt war. Ihr Geburtstag wurde von der Stadt Genf mit Feuerwerk und Überreichung eines Ehrenbechers gefeiert. Das eigenartige, mehr einem Knaben gleichende Mädchen verlor zwölfjährig den Vater, nach zwei Jahren die Mutter, verlebte ein Jahr bei einem Onkel (v. Tschudi) in Peseux, der sie zu einer Heirat mit einem Neuenburger bereden wollte; bereits fünfzehnjährig ständig von einem Hof junger Leute umgeben, auf Pistolen und Degen eingeübt, floh sie vor dem Ansinnen des Onkels zu ihrem Vetter von Diesbach nach Murten, wo sie einen wohlbesetzten Stall schöner Dressurpferde vorfindet, sich zur perfekten Reiterin ausbildet und den Waffengang mit einer Hofdame der Herzogin v. Créqui besteht. Die Reise nach Paris mit der Herzogin vereitelt ihr Berner Vormund, das Berner Konsistorium ihre Heirat mit „M. de Diesbach,

seigneur de Torny". Sie kommt nach Bern, vereinigt um sich „tout ce qu'il y avait de plus grand et plus illustre" und bildet einen Hofstaat aus der besten Berner Aristokratie. In den Sitzungen dieses „conseil" „on ne traitait que de matières graves et solides qui me donnaient quelque reputation". Denn ausdrücklich verwahrt sie sich, Neigung zur Koketterie oder zum Spiel gehabt zu haben außer der „pour des choses grandes et revelées". Sie kommt in die Lage, dem Schultheißen von Solothurn die Berner Staatsarchive zugänglich machen zu können, und erhält durch einen andern Solothurner, Gluz, einen Brief der Königin von Schweden, mit der Einladung, als Hofdame zu ihr zu kommen. Aber ihre Verwandten, heimlich unterrichtet, hintertreiben den Plan. Als der französische Abgesandte General Stoppa (Stuppa) als Bewerber um ein Regiment nach Bern kommt, wird sie, in seinen Zirkel gezogen, Zeugin seiner Bestechungen des Dekans Hummel, der Schultheißen v. Erlach und v. Frisching. Ihre Verwandte, Frau v. May, nimmt sie mit auf ihren Landsitz in Schöftland (Aargau), von wo sie während einer Tagsatzungssitzung einmal in Baden auftaucht und das tollkühne Reitabenteuer besteht, zurückgekehrt aber mit einem deutschen General „Rosurom" (Rußwurm?) auf der Jagd das mit einem Schuß gegen den Zudringlichen endigende Erlebnis hat. Von ihrem Schwager Graviseth nach seinem Schloß Liebegg verbracht, verfügt sie sich wieder nach Bern, zu einem andern Schwestermann, dem Dr. Wilhelmi. „Comme je ne pouvais pas être oisive", läßt sie sich von ihm in medizinische Studien einführen und schafft sich medizinische Bücher an, in die sie sich angelegentlich vertieft. Aber die Verwandtschaft erzwingt ihre Heirat mit dem Pfarrer Clerc an der Heiliggeistkirche. Eingeengt und gedemütigt durch die strengen Kleidermandate, verlangt sie von Bern fort und verlebt dreizehn (6!) Jahre in Därstetten, wo Clerc an der Pest stirbt. Nach Bern zurückgekehrt — wohlgefällig schildert sie u. a. das Aufsehen, das sie mit ihrem langen, an der Erde schleifenden Trauerkreppschleier erregt —, schlägt sie verschiedene Heiratsanträge aus, heiratet aber durch Vermittlung Dritter schließlich in zweiter Ehe den Gerichtschreiber von Vallengin, Samuel Perregaux, dem sie nach drei Jahren einen Sohn gebiert.

Und nun beginnen ihre Beziehungen zu Frankreich, die sie ins Verderben stürzen. Ein von ihr ungenannter „seigneur de la première qualité" veranlaßt sie zu einer Reise in die nahe Franche-Comté, zu dem Abbé Jean v. Wattenwil[214]), den sie für ihren Auftraggeber in

Versailles sich zu bemühen veranlassen soll. Bei den adeligen Damen der Umgegend, darunter ebenfalls eine de Watteville, wird sie bearbeitet, für Frankreich zu wirken, zum Katholizismus überzutreten und ihren Sohn nach Versailles zu senden. Ein förmlicher Entführungsplan für diesen wird entworfen; sie sagt zu, nimmt aber, nach Vallengin zurückgekehrt, ihr Versprechen zurück. Wohl aber bietet nun das Ehepaar Perregaux dem französischen Gesandten in Solothurn seine Dienste an. Katharine wird aufgefordert, sich mit dem ersten Sekretär, M. de la Boulaye, in Walperswyl zu treffen, empfängt Instruktionen in Olten und verfügt sich nach Baden, wo sie von Verwandten und Freunden französischer Richtung das Gewünschte ausspioniert. Reich beschenkt setzt sie in Bern ihre Erkundigungen fort. Sie hat den Sohn bei sich, während der Gatte in Vallengin bleibt. Ein Zwischenaufenthalt in Luzern, wo sie von dem Kapuzinerguardian und dem Schultheißen Dürrler in Obhut genommen ist, soll die schwer Leidende in ärztlicher Behandlung herstellen und sie wiederum zum Übertritt bewegen. Nach Bern zurückgekehrt, unterliegt sie ihrem Verhängnis. Ein Brief mit dem Siegel des roi soleil, den ein Verwandter erblickt, wird zum Verräter. Sie wird den beiden „Heimlichern" (sénateurs secrets) denunziert, ein von ihr nach Solothurn entsandter Kurier festgenommen und sie selbst in der Nacht vom 8./9. Dezember mit ihrem Sohn in das Staatsgefängnis, die „Insel", verbracht. Dort kettet man sie an, alle ihre Speisen werden vorgekostet, damit sie nicht etwa von ihren Auftraggebern vor dem Verhör durch Gift weggeschafft wird. Den Sohn setzt man auf die Straße, um zu sehen, wohin er flieht. Das Verhör wird zuerst gütlich und unter allen Formen geführt, die Stand und Geschlecht der Angeklagten verlangen. Ein Staatsgerichtshof wird gebildet, von dem die als Franzosenfreunde verdächtigen Familien, darunter alle Wattenwil, ausgeschlossen bleiben. Unterdessen gelingt es dem Gatten, Perregaux, auf den man fahndet, nach der Franche-Comté zu entfliehen. Das erste Verhör führt zu nichts, man forscht nach dem Verbleib und Inhalt der drei silbernen Tabletten, auf denen sie ihre Mitteilungen nach Solothurn aufzeichnete, nach dem Schlüssel zu den Namen. Mit vollendeter Schlauheit weiß die Angeklagte auszuweichen, als (durch ihre Heirat) französische Untertanin das Völkerrecht und Personenrecht („droit de gens et sureté public") anzurufen und ihrerseits mit Anklagen zu drohen. Im zweiten Verhör, so berichtet sie weiter, appellieren ihre Richter an ihre Vaterlandsliebe, wobei man sie

an ihrer Eitelkeit zu fassen sucht („une si bel âme"!). Man verlangt die Namen ihrer Mitschuldigen — verdächtig ist vor allem ihr Verwandter, der Schultheiß v. Erlach, dessen Haus wie die der Wattenwil besetzt wird. Sie, fest entschlossen, niemand zu verraten, schweigt. Man sendet ihr die drei hervorragendsten Geistlichen, um sie zu Reue und Bekenntnis zu bringen. Vergeblich. Im dritten Verhör beantwortet sie die Todesdrohungen der Richter mit Hohn, aufreizenden Beleidigungen und Anklagen gegen den Gerichtshof; einen sie befreienden Eid zu leisten, verweigert sie als ungesetzlich. Jetzt führt man sie gefesselt nach dem gemeinen Gefängnis, dem Käfigturm. Die Bevölkerung ist aufs äußerste beunruhigt, dazu die Refugiantenwirren, der steigende Haß gegen den französischen König, der das Edikt von Nantes mißachtet. Es wird zur Folter geschritten, die sie ausführlich schildert: zuerst mit Daumenschrauben, dann mit Seil und Gewichten, nach weiteren Tagen mit dem eigens angefertigten Stachelhemd. Man beschuldigt sie, einen illegitimen Sohn des Erlach und einer Pariserin als den eigenen unterschoben zu haben, man droht ihr, sie durch vier Pferde zerreißen zu lassen. Dem Tod nahe bleibt sie fest. „Zur Beruhigung des Volkes" wird Vorkehr getroffen, daß der gefolterte Körper von der Straße aus gesehen werden kann und die nun beschlossene Hinrichtung auf einen Markttag verlegt. Als der Henker dazu bereit steht, spricht der öffentliche Anwalt, v. Tscharner, für Begnadigung, da ein eigentlicher Schaden durch die Spionage und die Umtriebe der Damnifikantin weder dem Staat noch Privatpersonen geschehen sei. Und nun kommt der feierliche Bittzug derer von Wattenwil vor die Schranken, während schon der schwarz ausgeschlagene Leichenwagen bereit steht. — Von morgens 9 Uhr bis nachmittags 4 Uhr dauert das Markten um Leben und Freiheit: das Gericht verlangt Deportation nach Brasilien, — das wäre tausendfacher Tod, antworten, mit der Auswanderung des ganzen Geschlechtes aus Bern drohend, die Wattenwil; eine neue Beratung verlangt lebenslängliche Haft in der Feste Aarburg, eine dritte Gefangenhaltung in der Familie in Bern, bis die Kosten mit zweihundert Louisdor erlegt sind. Dabei bleibt es, bis, nach ihrer Darstellung, der Sohn (damals siebenjährig!) in seinen Kleidern eingenäht das Lösegeld vom Vater überbringt (nach anderem Bericht zahlte Amelot die Summe unter der Hand). In schnellstem Tempo verreitet die Befreite aus Bern, „et je fis sur cette ville en sortant des portes les mêmes lamentations que notre Seigneur fit sur celle de Jerusalem".

Was ihr Mémoire über ihr weiteres Leben erzählt — es fiel für den Dichter völlig außer Betracht —, verrät abermals und noch verstärkt die doppelte Absicht, ihre ungewöhnliche Persönlichkeit und die Dienstbeflissenheit für Frankreich in möglichst starkes und unverblaßtes Licht zu setzen: Sie zieht mit Perregaux an den waadtländisch-französischen Grenzort Charguemont. Trotz der furchtbaren Warnung, die sie erlitten, setzt sie ihre abenteuerreiche Spionage für Ludwig XIV. fort und will u. a. den Plan der Alliierten, Nizza zu belagern, an Louvois verraten haben. Dann bemüht sie sich mit dem Auskundschaften französischer Deserteure. In Besançon wird sie von dem königlichen Leibarzt behandelt, und erhält, überall als Heldin gefeiert, eine königliche Pension. Sie erlebt Abenteuer, aus denen sie ihr tollkühner Mut rettet: in Saignelegier findet sie sich einmal von einer Kompagnie Luzerner eingeschlossen, die sich der staatsgefährlichen Dame bemächtigen wollen; sie kommt durch Entschlossenheit und Klugheit frei, fällt aber auf der gleichen Tour — sie reist stets zu Pferd — einem „deutschen Wachtkorps" (?) in Gomoy in die Hände. Mit Gewalt an Zügel und Sattelgurt festgehalten, jagt sie ihren starken Gaul in rasenden Galopp, daß er die Bedränger mitschleift, richtet auf ihren eigenen feigen Reitknecht die Pistole und entkommt, indem sie auf einem geländerlosen Prügelbrückchen über den Doubs setzt, hutschwenkend und unter dem Ruf „vive le roy!". Nach Vallengin zurückgekehrt, wird das Ehepaar Perregaux in die Händel um die Neuenburgische Erbschaft verwickelt und erlebt einen Überfall auf den Sohn. Unter mannigfachen Schikanen, unter den Folgen der Folter langsam zusammenbrechend und zum Skelett abgemagert, erwartet und ersehnt sie das Ende, bis zum letzten Atemzug eine begeisterte Anhängerin des Königs, „de ce magnanime héros". Der Tod findet eine nahezu Siebzigjährige. Sie ist in der Kirche zu Vallengin beigesetzt: „Dieu a son âme."

Dieses Leben, wie es Catherine Françoise Perregaux selbst erzählt, bot eine Reihe von Szenen und Einzelzügen, die mancher Romanschreiber schmunzelnd in seine Arbeitskammer geschleppt und zurechtgerückt hätte: der festliche Empfang des Neugeborenen in Genf, der einem fürstlichen Säugling angestanden hätte, der jugendliche Verehrerkreis und die Heiratsaventiure bei dem Onkel, die Flucht, die hohe Reitschule in Murten, der Hofstaat und die glänzende Geselligkeit in Bern, die an den Kleidermandaten laborierende unfreiwillige Pfarrerin, die ganze zweite Heiratsgeschichte mit dem Drum und Dran, die Zusammenkünfte

mit dem französischen Gesandtschaftssekretär, die Spionagedienste in Olten, Baden, Bern, die Episode in Luzern, die Kindesunterschiebung, das ganze Treiben und Leben nach dem Freispruch, die Reiterabenteuer dieser Zeit usw., schließlich das Erlöschen — eine überreiche Fülle von „romantischen" Begebenheiten. Ein Roman, aber kein Kunstwerk! Und mindestens vier Bände! Nichts von alledem in Freys Dichtung: der Name des französischen Gesandten z. B. ist nicht einmal genannt, die zweite Heirat und alles in Vallengin und der Franche-Comté sich Abspielende ignoriert, die Zahl der Richter auf drei reduziert, die Erlebnisse vor der Heirat auf den Ritt in Baden, den Schuß auf der Jagd, den Zweikampf beschränkt usw. Wieder bewährte sich Freys Kraft der Vereinfachung und die Sicherheit seiner Wahl. Er griff aus dem Memorial für seine zwanzig Kapitel nur das Markanteste, Charakteristischste, Unentbehrlichste heraus: außer dem Ritt, dem Schuß auf den Zudringlichen, dem Zweikampf noch die Zitation vor das Konsistorium, die nächtliche Verhaftung, Verhör, Folterung, das Gericht. Was er der Quelle sonst noch an Daten und Begebenheiten entnahm, unterwarf er so starken Umbildungen, Erweiterungen oder Verkürzungen, daß er ihr außer der bloßen Notiz kaum mehr etwas zu danken hatte. Eine bis an die Dachsparren gefüllte Tenne von Erfindungen steht dem Übernommenen gegenüber, nicht nur an psychologischer Motivierung, landschaftlichen Schauplätzen, Episoden und Nebenhandlungen usf., sondern an Einzelkapiteln: da ist die von Morgensonne und Frühlingsgrün schimmernde Kindheitsszene, das Totenkopfkapitel, das Leben der Verlobten in Murten, die Szene auf der großen Schanze mit Hans v. Werd und dem Abbé, die Familiensitzung, die Begegnung mit Schilpin auf der Münsterterrasse, die Hochzeit und das Leben in Därstetten mit der Pestschilderung, das Engagement für Frankreich durch den Abbé, der Hugenottenzug, die große Episode mit den drei Freiern am Gerichtstag, das wundervoll befriedete Schlußkapitel.

Es wäre eine Aufgabe für sich, der Umbildung und Neuschöpfung der Charaktere nachzugehen. Es ist kaum möglich, aus einem bloßen Referat über das Mémoire Perregaux ein rundes Bild der historischen Katharina zu gewinnen. Sie ist eine ganz andere als Freys Heldin. Schon leibeshalber. In einem der waadtländischen Schlösser der Wattenwil hängt ein Bildnis der vielleicht Siebenzehn- oder Achtzehnjährigen[215]): ein blonder Kopf mit länglichem, magerem, beinahe unschönem Gesicht, langer, schmaler Nase, schöngeformtem, aber aufge-

worfenem Mund mit etwas vortretender Unterlippe und langem Kinn. Scharfblickende helle Augen und der ganze Ausdruck künden Intelligenz und Energie. Üppig wallt das helle entfesselte Haar über die hohe Stirn und zu beiden Seiten des im Dreiviertelsprofil sich darstellenden Gesichtes, Schläfen und Ohren verdeckend. Dazu kriegerische Aufmachung und Haltung: Ein blinkender Brustpanzer umschließt den Oberkörper und läßt dem weiten, edelsteingeschmückten und mit Hermelin verbrämten Mantel, der über die Oberarme zurückgeschlagen ist, wenig Raum. Der Hals und die kräftigen Unterarme sind frei. Der rechte Arm liegt auf einem Helm mit geschlossenem Visier und hält den blanken Degen; der linke mit der ausgespreiteten Hand ist in die Hüfte gestemmt: die stolze Attitüde eines triumphierenden Feldherrn. Vielleicht sollte nach dem Stil der Zeit die Heroine als Bellona dargestellt sein. Katharina erzählt selbst und mit Selbstgefühl, daß der Vater von ihr sagte, sie sei nie ein Mädchen gewesen, und betont ihren männlichen Charakter und ihre männlichen Neigungen immer wieder. Das Turmbuch spricht als von etwas Bekanntem davon, „daß diese Weibsperson nit bei vollkommener gesunder Vernunft, sondern von Jugend auf von Jedermänniglich für eine Aberwitzige oder Halbnärrin gehalten worden". Einen Verstandesdefekt anzunehmen, verbietet das vollkommen klar und zielbewußt abgefaßte Memorial; aber Züge von Größenwahn und vielleicht krankhafter Intriguenlust dürfte ein Psychiater bei der aus Verwandtenehe Entsprossenen vielleicht eher sehen. Jedenfalls sind die Elemente in ihrem Wesen seltsam gemischt: maßlosem Ehrgeiz, Ahnenstolz und Ruhmsucht steht ein tollkühner Mut, unverrückbarer Wille und heldenhaftes Ertragen gegenüber, Rachsucht wird durch Aufopferung, Intrigue durch rücksichtsloses Herausgehen kompensiert. Trotz des impetuosen Temperamentes spielt die Erotik bei ihr keine Rolle, und es wird ihr von ihren Feinden und Richtern kein Vorwurf nach dieser Seite gemacht.

Hier hätte sich also dem Dichter eine durch und durch problematische Figur dargeboten, eine rätselhafte Psyche gleich der des „Heiligen" Meyers oder des Petrus Vinea. „Doch meine Seele ziehen aufwärts Sehnen und Heimweh nach den goldenen Arenen des Tags" — in diesen Jahren überwundener Jugendmelancholien und erstarkten Lebensgefühles lockten seine Bildnerlust vor den Geheimnissen dunkler, halbverirrter Seelen das aufrechte, gesunde, einfache, kraftvolle Menschentum, Heldenmut und Größe. Auch am Weib will er ihr begegnen, ohne

andere Edelzüge missen zu müssen, selbstlose Güte, Aufopferung, einfache Natürlichkeit. So erwächst ihm aus den Taten der historischen eine ganz andere Katharina von Wattenwil, und es gelingt ihm, sie in Zeit und Geschicke jener abnormen und verräterischen Madame Perregaux so hineinzufügen, daß kein Riß klafft. Seine Katharina ist schon äußerlich das Gegenbild des Originals; schwarz von Augen und Haar, schlank, jungfräulich und von sieghafter Schönheit. Er biegt die krankhaft aufgetriebenen Schosse ihrer Eitelkeit und Renommage zu einem berechtigten und harmlosen Selbstbewußtsein zurück, setzt an Stelle des giftigen Hohnes ein schlagfertiges Kurzangebundensein und eine herbe Wahrhaftigkeit, gerade noch so stark, um das lichte Bild zu schattieren, und überall springt die Aufrichtigkeit einer kraftvollen, warmen und im Innersten reinen Natur hervor. Einer Natur, die in ihrer Ganzheit stets an die äußersten Grenzen ihres Wesens getrieben wird und gehen will. Ihrer Vornehmheit ist eine Niedrigkeit oder Feigheit unmöglich. So erfüllt sie ihr furchtbares Geschick, um keinen andern ans Schwert zu liefern und der Wahrheit treu zu bleiben. Sie bleibt unter der Folter und vor dem Richtschwert sie selbst, bereit, lieber jammervoll zu sterben, als sich einem Unwürdigen auszuliefern. Es war eine schwierige, aber unabweisliche Aufgabe, die Schuld der historischen Katharina bis zur äußersten Möglichkeit abzuschwächen: die Perregaux bietet eigentliche Spionendienste aus Gewinnsucht an, Freys Katharina erliegt einer berechneten und perfiden Zurede, deren Tragweite sie nicht übersehen kann, aus mütterlicher Liebe; obwohl sie eine schwache, ängstliche Ahnung bei der Übernahme des Auftrags warnt, ist sie sich weder dessen bewußt, was ihr weiteres zugemutet werden wird, noch der Gefahr, der sie sich und ihr Kind aussetzt. Mit bewußter Absicht läßt sie Frey nur in die harmlos aussehenden Anfänge einer Aktion eintreten, die sie im Verlauf in ein unentrinnbares Netz verstricken müßte: sie soll nur die ohnehin bekannten Namen der französisch Gesinnten nennen — kann dabei etwas Unrechtes sein? Diese Szene mit dem Abbé, in welcher sich Katherinens gerade, mutige Seele in der Schlinge eines Verworfenen fängt, ist psychologisch meisterhaft und in den feinsten Nuancen angelegt und entwickelt. Es ist Dilettantenmeinung, einfache Charaktere zu bilden, sei eine leichtere Sache als komplizierte. Man übersieht, wie schwer dabei noch zu individualisieren ist, wie diskret die Linie, wie fein das Gefühl für die Reinheit der Form, die Empfindung für das Ursprüngliche der menschlichen Natur sein muß, wie nur Meister ersten

Ranges, ein Goethe, ein Jeremias Gotthelf, ein Gottfried Keller ganz einfache Menschen gebildet haben. Katharina ist, wie Erni Winkelried, ein Gebilde aus des Dichters eigenem Geblüt: ihr verlieh er den unentwegten Mut, die bis an die Grenze der Schroffheit gehende Herbheit, die Ganzheit seines eigenen Wesens, dazu auch den rührenden Zug eines tüchtigen Sichbescheidenkönnens, der aus der aristokratischen Heroine die pflichttreue, einfache Pfarrerin werden läßt, die dennoch ihr ursprüngliches Wesen nicht verleugnet. Nicht minder überzeugend aber hat der Dichter ihren Gegenpart, den differenzierten, komplizierten Abbé de Vatteville herausgestellt: bei völligem moralischem Defekt vereinigt er weltmännische Form und einen gewissen Zug ins Große mit ungewöhnlicher Verschlagenheit, virtuoser Berechnung von Menschen und Verhältnissen und unglaublicher Waghalsigkeit; dabei zeigt er Züge von Degeneration, die ihn mit der historischen Madame Perregaux verbinden. Es ist nun eine weitere psychologische Feinheit des Dichters, daß dem, was den Abbé außer seiner verbrecherischen Absicht zu Katharina zieht („Er witterte die einigermaßen verwandte Seele, die ihr Leben rein erhielt, während er das seinige hundertfach durch den Kot geschleift hatte"), auch eine flüchtige Regung ihrer Seele entgegenkommt, ein Hauch, für den der Name Sympathie zu stark ist: ihre eingeengte, nach Freiheit und Weite dürstende Seele ahnt das allem Kleinlichen Abholde, Freie und Mutige des großzügigen Abenteurers und erschwingt daraus ein Vertrauen, das sie bannt. Auch die Charakteristik der übrigen Figuren ist ganz aus der souveränen Phantasie des Dichters geboren: die Eltern und die Verwandten Katharinens, die Tagsatzungsherren, die Rivalinnen Marguerite v. Boncourt und Felicie v. Carminton, Hans v. Werdt, die kontrastierenden beiden Heimlicher, die Hugenottengestalten, die feine Hortensia v. Gugelberg[216]), sie alle haben Leben und welch individuelles Leben! Daneben die köstlichen ungezählten episodisch Auftauchenden: der Betrunkene im Beinhaus, der Pestkranke, der gespreizte Schultheiß, Musculus, der Schneider Nyffenegger vom Klapperläubli, der giftige Fetscherin! Besonders trefflich umrissen und individualisiert die beiden Männer, die Katharinas Neigung gewinnen, Viktor v. Dießbach, der nie vergessene und verschmerzte Geliebte, und Schilpin, der ihre Hand und achtungsvolle, warme Sympathie gewinnt. In Viktor begegnen sich in ganz besonderer Bindung edelmännische Noblesse, Ritterlichkeit und subtilstes Empfinden mit einer gewissen physisch-psychischen Gebundenheit und hemmendem Fatalismus; enge

Glaubensvorstellungen treffen auf Entsagungsfähigkeit und eine Sensitivität des Gemütes, bei welcher es bei Erschütterungen um Leben und Tod geht — alles in allem eine Persönlichkeit, die durch ihr ethisches Gewicht, nicht durch Intelligenz und Willen gewinnt, und eine Dilettantennatur. Und es beruht auf einer nicht seltenen Erfahrung, daß es die ganz gegenteilig veranlagte impulsive Katharine gerade zu diesem Manne hinzieht, dessen feines Gefühl sie für ihn gewinnt. Ein Zug müder Gebrochenheit — noch sind die Folgen einer Kopfwunde nicht verheilt — zeichnet diese Gestalt, von der sich der derbkräftige, beschränkte, abgewiesene Bewerber Hans v. Werdt ebenso abhebt wie der einfache, ganz auf Treue und Tüchtigkeit gestellte Pfarrer Schilpin, Katharinas Gatte. Daß die von ihr ungewollte Ehe trotzdem zu einem Verhältnis warmer Sympathie und gegenseitiger Hochachtung wird, motiviert sich dadurch, daß, wie Katharina Selbstbescheidung erringt, auch Schilpin in der Ehe gewachsen ist und aus dem schüchternen, unbeholfenen Kandidaten ein pflichtbewußter Ehrenmann geworden ist, dem die Glaubens- und Amtstreue standhaften Todesmut verleiht, ihn Katharina angleicht und ihrer würdig macht.

Eine reiche Beobachtung und Erfindung ist in allen diesen Charakterzeichnungen betätigt, und immer wieder steht ihr die Fähigkeit zu Gebot, aus einer Geste, einer Redewendung, einem nur einer bestimmten Person eigenen Sichgehaben ein unverlierbar dem Gedächtnis sich eingrabendes Bild erstehen zu lassen. Mit solchen Mitteln arbeitet der Dichter die kleinste Nebenfigur aus: Heinrich Füßli „schnellte die dünnen, übereinandergeschlagenen Beine kräftig auseinander, daß die Kanten der Absätze hörbar auf dem Plättchenboden aufprallten" und schnarrt prompt seinen „caseus rasilis Glaronensium viridis" herunter; der hagere Schulmeister mit der neuen rot und weißen Katzenfellmütze streckt „den Arm mit dem Zeigefinger empor, beschrieb zwei-, dreimal einen Kreis, fuhr dann gerade herunter und stimmte kräftig einen Lobwasserschen Psalm an". „‚So', lachte der eine (Totengräber) und wackelte mit dem weißbärtigen Kopfe, auf dessen Glatze der Mond kugelte." „Wunderlich nahm sich (im Hugenottenzug) neben dem behäbigen Kaufmann Pierre Mourgue von Marsillargues der brandmagere Edelmann Antoine d'Amatric, Sieur de Durfort, aus, der vergrämt und schwermütig auf sein schadhaftes Schuhwerk niedersah und nach Vermögen unauffällig mit der einen Hand eine übel zugerichtete Stelle seines Gewandes deckte" — das sind solche Züge, deren Erfin-

dung ebenso glücklich ist als das wohlabgewogene Maß, das der Dichter dabei einhält, wohl wissend, in welche wirre Einöden eine Überladung mit solchen Detailzügen ausmündet.

Der mannigfachen und tiefgreifenden Menschenschilderung entspricht Reichtum, Intensität und Stimmungskraft der Naturszenen. Vielfach geben sie als Kapiteleingänge, oder wo eine Situation besonders betont werden soll, Ton und Farbe des Geschehens an, und jede dieser landschaftlichen Schilderungen vermittelt abgeschlossene, eigenartige Bildeindrücke. Da ist, um nur ein Beispiel zu zitieren, die eine Hügelkuppe krönende Lichtung, auf die Katharina den wilden Hengst hetzt: „Unbändig wucherten hier Brombeer- und Himbeerranken, nur zuweilen in ihrem Reich gehemmt durch die rot und weißen Lager der teilweise schon verblühten Weidenröschen und vereinzelte Jungeichen. Vor dem besonnten und wohlig verwilderten Luginsland breitete sich ein gewaltiger Landfächer aus. Zwischen den oben bewaldeten, unten von Rebgütern und Wiesen bedeckten Hügelreihen leuchteten die von Wegzügen und Flußläufen durchschnittenen und mit Dörfern und Weilern besetzten Talgründe auf. Dahinter hauchte der sehnsüchtige Schmelz der ferneblauen Berge, und über diesen schimmerten wie eine Lichterkette die Firne in den reinen Lüften." Das ist nicht nur ein Beispiel der botanischen und topographischen Echtheit dieser Aargaulandschaft, sondern auch ein Beleg, wie Frey Beschreibung in Handlung auflöst. Oder die Waldgründe im Jagdkapitel, die herrlichen Abend- und Morgenszenen im Duellkapitel, die kraftvolle Bernerlandschaft, der Maitag im ersten Kapitel, die „brodelnde und gleißende" Aprilsonnenglut des Hochzeittages, wo Wehmut und Glanz das Herz der jungen Frau gleich stark beklemmen, die unheimliche Föhnstimmung über dem Pesttal, der lastende Himmel über dem Gerichtstag, das Herbstgold über der letzten Zufluchtsstätte — „Die Einsamkeit sann und lauschte über dem weiten Schloßhof" — eine schier unausschöpfbare Fülle von Schönheit und Stimmung!

Frey hat jedes seiner zwanzig Kapitel zu einem abgeschlossenen Ganzen gerundet und aus seiner Erzählung alle belanglosen Zwischenstadien in dem Leben seiner Heldin ausgeschaltet: ihm lag nicht daran, ein biographisches Jahrbuch einer historisch interessanten Persönlichkeit zu liefern, sondern er wählte und schuf die für den Fortgang der Handlung, für die Entwicklung der Heldin, für die Verfugung der Dinge entscheidenden Momente. Auch scheinbar episodische Kapitel, wie z. B.

das zehnte, die Abreise Hans von Werdts, sind fest in die innere Folge verwickelt — Katharina verliert in ihm einen letzten eventuellen Ritter und ist nun ganz isoliert. Allerdings: einen „psychologischen" Roman wollte Frey nicht schreiben. Er begab sich des nicht immer unzweifelhaften Vorteils, Art und Wandlung der Psyche seiner Heldin in allen Stadien direkt zu beschreiben, etwa wie es mit der Viktors in Spittelers „Imago" geschieht; er wußte, daß dieser Weg in endlose, handlungsdürre Weiten führen kann. Aber er stellte geschehene Übergänge in ihren Resultaten dar, wie es mit Katharina selbst, mit Schilpin geschieht, und ließ sie aus Rede und Handlung hervorspringen, ein Verfahren von zweifellos höherer, künstlerischer Qualität und in der Anlage des Dramatikers wurzelnd.

Drei Kapitel heben sich aus dem Ganzen mit besonderer Bedeutung und den ganzen Stoff gliedernd heraus, „so daß um diese drei Pfeiler die Wogen der Geschicke fluten und ebben, an ihnen sich brechend und bändigend" [217]). Es sind die in das idyllische Liebesglück hereinbrechende Katastrophe (VI), die Heirat (XII) und die Folterung (XVIII). Die Komposition der „Jungfer von Wattenwil" stand unter dem strengen Stilgesetz, das eine erste Forderung seiner Muse war, wenn sie die Fäden auf den Webstuhl spannte. Grundgebot war, daß die historische Einzelfabel in den allgemeinen historischen Verhältnissen fest verankert, der Geist des Jahrhunderts auch im erfundenen Detail gewahrt blieb, daß sich Überlieferung und Erfindung zu einem organischen unzertrennlichen Ganzen durchdrangen. So war für Frey jenes langehin im historischen Roman gebräuchliche Verfahren [218]) ausgeschlossen, zuerst die historische Unterlage auszubreiten und dann den erfundenen oder mit Erfindung nur ausgeschmückten Einzelfall darauf zu pfropfen — eine dilettantische Technik, die den historischen Roman lange in Verruf gebracht hat. Ihm gelang, in dem Geschehen der Fabel selbst, in dem kleinsten Zug der Schilderung, in Wort und Geste den Geist der Zeit zu unmittelbarem Leben aufzurufen, das Unfaßbare, Unausgesprochene seiner die Handlungen umhüllenden Atmosphäre erfaßbar zu machen, Volksstimmungen und Wandlungen auf unvermerkte Art in der Episode zu erhaschen. So geht z. B. während des Verfahrens gegen Katharina unter dem Druck der Refugiantenbeschwernisse und dem unausgesetzten Klingeln der französischen Golddublonen eine Wandlung zugunsten Frankreichs vor sich. Frey deutet das, anstatt direkt zu berichten, durch das Gespräch an, das die Verurteilte hinter sich vernimmt, während

die Richter beraten: „Du, Kläus, was denkst du, was machen sie wohl mit ihr?" „Ho, ich denke, sie werden wohl nicht das Wüsteste mit ihr machen." „Ja, aber auf der Folter sind sie nicht gerad doucement mit ihr umgesprungen." „Das schon. Aber dazumalen waren alle Leute teufelmäßig erzürnt und im Harnisch, weil alles bis oben hinaus wimmelte von den Refugiés, die alle Tage haufenweis ins Land geschneit kamen mit ihrem Jammer und Elend. Seit sie aber so vielen Leuten das Brot vor dem Mund wegaßen und den Verdienst schmälerten, da hat sich das Blättlein gedreht. Der König von Frankreich ist jetzt wieder ein lieber Mann. Er hat halt doch einen grausamen Schübel Geld." Dieses Vorgehen, das Historische, wie sich ein Kenner und Rezensent [219]) ausdrückt, nicht explicite, sondern implicite zu geben, ermöglicht dem Dichter hier, die Pause während der Beratung auszufüllen, die veränderte Situation zu zeichnen und den Freispruch vorzubereiten.

Es entspringt zudem der epischen Objektivität, die er, auch dies nicht ohne künstlerische Absicht, in dem ganzen Werk nur zweimal durchbricht. Es geschieht in zwei Momenten besonders erregten Gefühles, daß er heraustritt, sich quasi neben seine Leser stellt und ihre Teilnahme durch die seine noch steigert. Das eine Mal ist es vor der Schicksalswendung, die durch den Brief des Konsistoriums über die Liebenden hereinbricht: „So flocht das Schicksal in Haus und Garten zu Gilgenberg das schimmernde Gewebe der tausend Wonnen, wie sie Liebenden beschieden sind." Wen beschliche hier nicht die Ahnung eines nahenden Unheils? Das andere Mal tritt der Dichter hervor, als das liebes- und sterbensselige Guggisbergerlied in Katharinas Entsagungsweh und Todessehnsucht hineinklingt; das Lied, „dessen schwermütige Melodie die reinste Blüte schmerzlichen Liebesverlangens ist, die den Schweizerbergen entsproß. Es klingt, wie wenn einer in stiller, sternklarer Nacht auf einsamem Felde sein Leid aushaucht und ihm der leise, laue Föhn die Haare aus der heißen Stirne hebt". Es war eines der Lieblingslieder Freys.

Aber, wenn auch sonst überall ungebrochene Objektivität herrscht und er nicht einmal in der Stunde der härtesten Qual an die Seite seiner Heldin tritt, als ertrüge ihre Größe nur Einsamkeit, wer spürte nicht auf jedem Blatt den Menschen Adolf Frey? Denn seine Erzählung adelt das reine Erfassen der menschlichen Seele und Zustände, das nirgends von der scharfen Linie der Wahrheit abweicht, kein falsches Pathos, keine Pose, keine künstliche Sensation duldet, ihn verrät die sieg-

hafte Freude an historischer Größe und an der Schönheit der Welt. Und welche Bande den Dichter der historischen Ballade, den Dramatiker der Festspiele, des Winkelried und des bernischen Beat Herport mit dem Verfasser des Berner Romans verbinden, bedarf keiner weiteren Ausführung.

Stilvollendung bestimmte Verhältnis und Ausmaß der einzelnen Kapitel untereinander und zum Ganzen, worin die klare Architektonik des Werkes zum Ausdruck kommt. Die Geschlossenheit der einzelnen Kapitel bedeutet aber nicht eine Auflösung des Romans in einzelne Novellen. Die Aufgabe des Romans, ein ganzes zusammenhängendes Menschenschicksal zu schildern, ist durchaus gelöst, und wenn vom Romandichter gefordert wird, daß er zugleich einen Lyriker und einen Novellisten in sich berge, so heißt das nicht, daß eines seiner Kapitel eine Novelle, ein anderes ein lyrisches Gedicht sei. Die Einheitlichkeit des Werkes kommt dadurch zustande, daß alle Kapitel an der Gestaltung des Geschickes der Heldin teilnehmen und keines ihrer persönlichen Anwesenheit völlig entbehrt. Schließen sich die entscheidendsten Begebnisse, wie Jagd, Verlobung, Hochzeit, Pest, Folter, Gericht, Altersfrieden zu — wenn man will — novellistischer Rundung ab, so haben auch die verbindenden und vorbereitenden, wie das VIII. (auf der großen Schanz, Anknüpfung mit dem Abbé), das X. (Abreise Hans v. Werdts), das XI. (Heiratsplan Antons v. Wattenwil), das XV. (Die Versuchung) u. a. ihre unentbehrliche Aufgabe, lassen nirgends Ermattung der Handlung und des Interesses erkennen und nehmen an allen Ehren der Erfindung und Gestaltung teil. Keines ist bloß illustrativ, und keines hat nicht auch an der inneren Entwicklung der Heldin wie an dem Gang ihres Geschickes mitzuwirken. So erwachen im ersten nicht bloß die Waffenlust des Kindes, sondern auch Standesbewußtsein und Ehrgeiz; im zweiten wird nicht bloß das waghalsige Reiterstück geleistet, sondern die Sehnsucht nach Lebenserfüllung, nach einer Schicksalswende wird rege; im dritten beginnt nach schwerer Enttäuschung und erschütterndem Erlebnis die Loslösung von der Familie; das vierte und fünfte bereitet (im Zweikampf und im Beinhaus) die scheinbar sichere Lösung aller Konflikte durch die Vereinigung mit Viktor von Dießbach vor. Und nun mit dem zweiten Drittel des Romans der erste Sturz in Finsternis und Verzweiflung: nach der gewaltsamen Zerreißung des Herzensbundes der völlige Verlust der Unabhängigkeit von der Verwandtschaft und Verarmung, die vereitelte Stellung auf

einem atemfreien Schauplatz in der Ferne, das erste Hereinragen des künftigen dämonischen Verderbers, die ungewollte Ehe. Mit dem vierzehnten Kapitel scheint noch einmal Lösung, Befriedung und das gedämpfte Glück errungen zu sein, das eine solche Vergangenheit noch zuläßt. Hier ist es ein fein erdachter Zug und Träger der Komposition, wie zwei Persönlichkeiten unheilkündende Schatten in diesen Frieden werfen, der Vertreter des Staates, der Katharinas Sohn die Zukunft versperrt, und die diabolisch groteske Gestalt ihres Verräters Musculus. Mit dem letzten Drittel setzt unaufhaltsam fortschreitend das Verhängnis ein: der Tod des Gatten und der Verlust der friedevollen ländlichen Heimat, der Sieg des Versuchers, Verrat, Gefängnis, Folterung, Gericht. Zuletzt aber, den Kreis des schicksalsvollen Lebens versöhnend abschließend, ein Aufleuchten resignierten stillen Glückes. So wechseln in dem Werk Hell und Dunkel, wie in einem wohlüberdachten Gemälde. In die straffe, stilvolle Einheit gehört, daß, wie erwähnt, kein Teil der Gegenwart der Heldin beraubt ist; auch wo sie nicht die ganze Handlung beherrscht, wie im neunten und zehnten Kapitel, hat der Dichter dafür gesorgt, daß sie noch am Schluß erscheint. Aber es geschieht nicht willkürlich, sondern aus der Situation und ihrem Charakter heraus, der überall das Gefüge des Geschehens zusammenbindet.

Man kann diese ganze Komposition nicht eine eigentlich dramatische nennen, soviel Handlung, Glückesumwendungen und Tragik sie birgt. Aber daß hier eine bewußte Kunst monumentaler Epik den hohen Stil des historischen Romans gefunden hat, dürfte nicht verkannt werden. „Ich möchte", schreibt u. a. ein Rezensent [220]), „nicht unterschreiben, daß er (Frey) eine epische Epoche ausläute — es könnte ebensogut sein, daß hier ein epischer Frühling voll gesunder Hoffnungen eingeläutet wird."

Aller künstlerischen Rechnung ungeachtet und so stark das Kolorit der Vergangenheit gewahrt ist, quillt und sproßt das Werk von warmem inneren Leben und Gegenwart. Durch drei Jahrzehnte von seinem Blut genährt, von seiner Sehnsucht gesättigt, gestaltet von seinen Dichterträumen, hat es seine letzte Vollendung auch von der Entwicklung des Sprachgefühles seines Schöpfers erhalten. Ein unbeirrter künstlerischer Takt hat ihn vor dem unglücklichen Experiment bewahrt, seine Personen ausschließlich siebzehntes Jahrhundert reden zu lassen oder gar selbst in dem Jargon jener Zeit zu erzählen, wie es, erzwungen

und ermüdend, z. B. der historische Roman einer namhaften österreichischen Erzählerin tut. Auch davon sah er ab, seinen Lesern selbst im Kostüm des Berner Dialekts zu kommen, so vertraut ihm dieser war. Widersprach das eine seinem Gefühl für das Natürliche und Gemäße, so schloß die Haltung des monumentalen historischen Romans das andere von vornherein aus. Aber im Dialog ließ er die Ausdrucksweise des Berners zu ihrem vollen Rechte kommen und erreichte echte Bodenständigkeit. Er war seit Kindertagen in Bern zu Hause, wie in seiner aargauischen Heimat. Was dieses Eingewurzeltsein in den Boden für die Sprache bedeutet, kann ein vergleichender Blick z. B. auf den „Jenatsch" oder „Heiligen" C. F. Meyers erweisen, wo dem, der von der „Jungfer von Wattenwil" herkommt, eine gewisse sprachliche Bläße und die Seltenheit einer historisch oder dialektisch gefärbten Wendung nicht entgehen wird. Meyer, nie im Volk lebend, hätte sie suchen müssen, Frey war sie angeboren. Darum ist der eine wie der andere echt. Die wohl abgewogenen Sätze sind meist von mäßiger Länge, übersichtlich, klar, harmonisch und von erfrischendem Formwechsel.

Seinem einfachen, ruhig fortlaufenden Erzählerstil gönnte Frey selten einmal ein schmückendes Beiwort und schob, wie es besonders seit dem Laokoon seine Art geworden war, das malende und bildnerische Element dem eigenartigen, ausdrucksvollen und unabgenutzten Verbum zu, in einen reichen Speicher edeln Sprachgutes und eigener Sprachphantasie greifend. Für diese nuancenreiche Fülle nur ein Beispiel: „... an der Wand standen die drei Musikanten, große Blumensträuße im Knopfloch, und begannen den Bernermarsch zu spielen. Es dröhnte und jubilierte, wie wenn eiserne Geschwader aus ragenden Bollwerken unter leuchtenden Standarten in den Feldstreit stampfen." „Es gleißte, funkelte, flirrte und blitzte von Fackeln und blanken Eisen. Und plötzlich, just unter dem steinernen Torbogen, donnerte der Bernermarsch los." „Abermals schäumte der Bernermarsch durch die Gassen und strudelte unter die vorspringenden dunklen Dächer."

Die „Jungfer von Wattenwil" schildert erschütternd tragisches Geschick. Aber hinter dieser einzelnen steht, ergreifend und erhebend, allgemein menschliche Tragik. Es ist, um einen Modeausdruck zu brauchen, die Tragik der Relativität: Kraft streitet gegen die Unbeweglichkeit der Unkraft; neues, vorwärts und nach Entfaltung drängendes Leben gegen dumpfes Beharren, Individualität gegen Masse; der faustische Drang der menschlichen Seele nach Allumfassen und Vollendung bricht sich an

den Schranken des Endlichen. Zuletzt siegt doch die Idee der sittlichen Kräfte. Erhebung aus der Not des Irdischen, unzerstörbar sich behauptende Größe heißt die Glorie, welche unter der herbstlich scheidenden Sonne um das Haupt der Frau aufflammt, welche die Seele des Dichters ergriff, daß er sie gestalten mußte, wie er Mannesgröße in seinem Erni Winkelried gestaltet hatte [221]).

XII.

Schweizer Dichter

Motto: „Ich mache nur Station vor dem Bedeutenden, vor den Erzeugnissen wirklicher Kunst oder doch ungewöhnlicher Begabung. Hier suche ich das Besondere des künstlerischen Vermögens auszumitteln und darzustellen ... Mein Hauptziel ist das Bildnis, nicht Untersuchung oder Abhandlung."
(Vorrede.)

Als Lina Frey einmal — es mochte 1910 oder 1911 sein — von einem Besuch in Deutschland heimkehrte, fand sie beim Einordnen von allerhand Korrespondenz eine braunmarmorierte Mappe mit einem ungefähr siebzig Seiten starken Manuskript ihres Gatten, das sie noch nicht kannte. Sie begann zu lesen und konnte nicht loskommen bis zum letzten Blatt. Da trat er ins Zimmer. „Verzeih, daß ich da in deinem Manuskript gestöbert habe, aber —". „Ach, das kannst du schon lesen," erwiderte er halb mißmutig, „es ist der Anfang der Sache für den Verlag Quelle & Meyer, — aber ich weiß nicht, ob ich's nicht aufgeben und um Entlassung aus meiner Verpflichtung bitten will, ich habe sonst genug zu tun!" „Ich begreife wohl," meinte die Gattin, „daß du lieber etwas Poetisches an die Hand nimmst, aber um das wäre es doch jammerschade, es liest sich wie eine ganz feine Erzählung und ist so nirgends vorhanden. Vielleicht überlegst du dirs noch einmal!" Es war die erste, noch Albrecht v. Haller einschließende Niederschrift der „Schweizer Dichter". Die Mappe wanderte wieder in ihre Schreibtischschublade. Aber nach einigen Monaten reichte sie Frey seiner Frau wieder: „So, nun hab' ich's doch fertig gemacht, und du kannst das Ganze lesen! Aber bitte, nur mit allerstrengster Kritik!"

Freys Verpflichtung reichte, wie schon bemerkt, ins Jahr 1907 zurück. Am 27. März dieses Jahres hatte er seine Zusage gegeben, aber

unter der Bedingung, an keinen Ablieferungstermin gebunden zu sein. Es wurde 1914, bis das kleine Buch in der Sammlung „Wissenschaft und Bildung" herauskam [222]). Den Anstoß zu der Arbeit gab die Anfrage des Verlegers: Frey hätte sie vielleicht nicht übernommen, wenn nicht ein innerer Antrieb dazugekommen wäre. Es war das Interesse an dem Dichter, seiner Begabung, seinem technischen Verfahren. Ein Interesse, das sein ganzes literarhistorisches Tun und Gehaben von Anfang an bestimmte und färbte, und das er nun auch diesem einzigartigen, weil fast ganz auf künstlerische Fragen zielenden Überblick zugute kommen ließ. Es lockte ihn, die als Marksteine der schweizerischen Literaturentwicklung in Betracht kommenden Erscheinungen in scharf umrissenen Bildnissen herauszustellen. So nahm sich in gleicher Weise der künftige Verfasser einer Poetik, der Literarhistoriker und der biographische Porträtist der Aufgabe an. Daß er dabei von Fragen der Überlieferung, der Textgestaltung, der Lesarten u. dgl. fast völlig absah, entsprach dem Zweck der Sammlung, die auf allgemeine Belehrung der Gebildeten zielte; auf entwicklungsgeschichtliche Überblicke konnte dagegen nicht ganz verzichtet werden. Was schon der Privatdozent in seiner ersten Antrittsrede 1882 („Aufgaben schweizerischer Literaturgeschichte") in Umrissen programmatisch aufgestellt hatte, das galt es nun in Fleisch und Blut umzusetzen.

Daran, wie dies geschah, und durch einen vergleichenden Blick auf frühere Aussprachen über die nun endgültig behandelten Schweizer Dichter bietet sich ein Maßstab für Wachsen und Entwicklung der ästhetischen Einsicht Adolf Freys selbst. Ein ausgiebiges Material hierzu böten jene frühen Aufsätze und Rezensionen, z. T. noch des Studenten über Manuel, über Dranmor, Leuthold, Gotthelf, später über Keller, Meyer und ungezählte andere Autoren verschiedenen Wertes, die er besprach; ferner seine editorischen Einleitungen zu Haller, Geßner, Salis, Jakob Frey, Keller, Meyer und zuletzt die großen Biographien. Über die kritisch-ästhetischen Qualitäten des beginnenden Rezensenten Frey in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre ist zu sagen, daß man hier auf Gesichtspunkte stößt, mit denen heute jeder dem Rezensententum zugeschworene Jüngling jongliert, die aber damals noch nicht auf jedem, jedenfalls aber auf Freys eigenem Acker wuchsen. Doch weisen manche dieser Erörterungen noch eine gewisse ungelenke Breitspurigkeit auf, die den Neuling verrät und das direkte Widerspiel seiner späteren zusammengefaßten Schreibweise ist. So setzt sich z. B. der Dreiundzwanzig-

jährige mit dem Begriff des Malerdichters auseinander[223]) in einer Besprechung der Zürcher Novellen G. Kellers: „Gewiß, dieser plastische Trieb hat ihn einst der Malerei zugeführt; muß er sich aber unbedingter Weise darum so glänzend im Dichter offenbaren, weil dieser einst Maler war? Wir denken, auch wenn Keller nie einen Pinsel zur Hand genommen hätte, würde ihm diese poetische Plastik in nicht geringerem Grade zugefallen sein. Hat es nicht große Maler gegeben, die als Dichter nur Mittelmäßiges geleistet haben, in ihren poetischen Produktionen weder Contur noch Farbe blicken ließen? Kennt man nicht Dichter, die in der Malerei Bedeutenderes aufweisen als Keller und im Hinblick auf ihre poetischen Erzeugnisse mit ihm einen Vergleich nicht von ferne ertragen? Er selbst hat diese plastische Kunst nicht von Anbeginn besessen, in der sie sich jetzt zeigt; von den ersten fast schüchtern unbeholfenen Versuchen, die Eigenart hervortreten zu lassen, bis zu der Sicherheit und Schönheit der Umrisse und dem Glanz und der Tiefe der Farben, wie sie uns in den Zürcher Novellen entgegenstrahlen, liegt ein großer Schritt." „Diese poetische Malerei," fährt der Feuilletonist fort, „wie wir sie bewundern, wird einige Forderungen in Lessings Laokoon auf das gebührende Maß zurückführen, und wer weiß, wenn Keller vor Lessing gewesen wäre, so würde vielleicht das unvergängliche Werk des hamburgischen Dramaturgen eine etwas andere Gestalt erfahren haben; denn gewiß hat kein Dichter die allzu strengen und engen unter den Theorien Lessings praktisch in anschaulicherer und berechtigterer Weise beschränkt, als gerade Keller." Vielfach allerdings fehlt diesem Stil nur die Streichung kleiner, entbehrlicher Nebensätzchen. Interessant, wie Frey dagegen das heute fast zu Tod gehetzte Malerdichterproblem in den „Schweizer Dichtern" erledigte (im Hinblick auf Kellers frühe Lyrik): „Regt sich zuweilen ein noch nicht völlig durchgebildeter Geschmack, so kommt dafür dem Dichter zustatten, daß er die Technik einer Schwesterkunst, der Malerei, schon vielfach durchdacht und durchgeprobt hatte, als er den Pinsel an die Feder tauschte, und daß er infolgedessen gewisse Szenen und Stimmungen mit einer so sicheren und wohlberechneten Herrschaft über die Mittel aus der Natur herausholte, daß hier sein Können der genialen Anlage nichts schuldig bleibt." Fünfunddreißig Jahre liegen dazwischen, in denen sich Freys Ansicht durch den Verkehr mit Malern und das tiefere Eindringen in beide Techniken einigermaßen gewandelt hat.

Manche der frühen Rezensionen Freys zeigt aber auch nicht nur

schon eine erstaunlich reife Kunsteinsicht, sondern auch etwas von der scharfen und erledigenden Prägung seiner späteren Jahre. Eine Anzeige des „Schusses von der Kanzel" vom Jahr 1877 (!)[224]) enthält z. B. den trefflichen Satz: „Auf der gleichen Höhe mit der Charakterzeichnung steht der kunstvoll sichere Wurf der Komposition, die, wie Meyers Behandlung des Stoffes überhaupt, die klassischen Vorbilder und wohl auch das Studium der großen italienischen Maler verrät; zwar ist es nicht so sehr die Farbe, als der reine klare Contour, dem der Dichter nachstrebt; die nämliche einfach schöne Linie, die sich im ‚Jenatsch' um heroische, von gewaltigen Leidenschaften bewegte Figuren legt, umschreibt hier die anmutenden Gestalten der Idylle."... Also auch hier wieder das Malerdichterproblem, aber in etwas modifizierter Auffassung. Zu diesen Proben des Zwei- und Dreiundzwanzigjährigen wären u. a. noch zu stellen ein Feuilleton der „Neuen Zürcher Ztg." (7. XII. 1878), das Meyers Umbildungen an dem historischen Jenatsch erwägt, oder die am „Heiligen" im „Sonntagsbl. d. Bund" (6. VI. 1880): Eine außergewöhnlich frühe und vertiefte Einsicht und ein vielfach schon jetzt sich zusammenfassender Stil!

In den „Schweizer Dichtern" hat Frey seinen weiträumigen Stoff mit sechzehn Kapiteln bewältigt. Daß er unter den Begriff „schweizerisch" einfügt, auch was in voreidgenössischen Zeiten und unter fremder territorialer Hoheit, ja nicht einmal in heimischer Sprache entstand, jetzt aber ins heimische Gebiet gehört, ist wohl selbstverständlich; ebensowenig weisen jene frühen Schöpfungen, die von Weber und Honegger an bis zu Bächtold kein schweizerischer Literarhistoriker aus der Literaturgeschichte seines Landes weggewiesen hat, spezifisch schweizerische Stoffe oder schweizerischen Rassecharakter auf. So durfte Frey, da es in dem heute schweizerischen St. Gallen entstand, das Waltharilied an die Spitze stellen, das dem deutschen Nibelungensagenkreis angehört, wobei ihn auch die lateinische Abfassung durch den ältesten der Ekkeharde nicht zu genieren brauchte. Aber die hervorragenden künstlerischen Gaben, die er an der Dichtung wirksam sah, die Organisation des „der Tiefe und Größe" einigermaßen ermangelnden, sonst aber hervorragenden epischen Stoffes in große, wohldurchgebildete Szenen, die ganze Ausgestaltung, läßt ihn im Waltharilied „die erste wertvolle Frucht der ersten unter Karl d. Gr. einsetzenden Renaissance"[225]) auf deutschem Boden erblicken, da Ekkehard mit voller Absicht seinen Mustern Homer, Vergil, Prudentius nacheiferte und so für Jahrhun-

derte in der deutschen epischen Literatur eine einzigartige Stellung einnimmt. Die technische und künstlerische Höhe erlaubt sogar eine Zusammenstellung: „Waltharilied, Oberon, Hermann und Dorothea" — „das sind die Gipfel, wenn nicht der höchsten Kraft, nicht der größten Tiefe, so doch der Vollendung".

Für die nun nachfolgende Zeichnung des Charakterkopfes von Bertold Steinmar (13. Jahrhundert) ist der Hintergrund antiker Kunsttradition völlig verschwunden und an ihre Stelle das dominierende internationale Rittertum getreten, schon fast mit den ersten Anzeichen seines Niederganges, wenigstens seines literarischen, belastet. So findet Frey ihn in der Beleuchtung eines doppelten Epigonentums, in der des höfisch-ritterlichen Minnesanges und der ihn karikierenden Dörperlyrik. Immerhin erkennt er in Steinmar den bedeutendsten schweizerischen Lyriker vor Albrecht von Haller, dessen vollsaftige Ursprünglichkeit nicht nur im derbrealistischen Schlemmerlied sich austobt, sondern der auch in dem Dutzend der erhaltenen Liebeslieder erweist, „wie ein originelles Talent eine abgelebte Gattung durch neue und eigene Züge, besonders der Sprache, zu verjüngen trachtet". Er gerät auf derbe, selbstironisierende Gedichtschlüsse, wie Heine, und pflegt, gleich vielen auf Sangbarkeit zielenden Liederdichtern, den Refrain. Stärker macht sich gegenüber seiner Kraft und Frische das Epigonentum geltend bei Johannes Hadlaub, dessen fast durchgängiger Blässe aber das ziervolle und nuancenreiche Minneerlebnis mit der herbjungen Fides zu Hilfe kommt, das Gottfried Keller neu erweckte und zu einem glücklichen Ende gedeihen ließ, „indem er die verliebten Träume des Mannes, der so lang vor ihm am Zürichsee gesungen, gleichsam in Erfüllung gehen ließ, so daß nun sein Schatten als der eines Glücklichen unter uns wandelt". Dann geht die Darstellung Freys die kurze Reihe der erhaltenen schweizerischen historischen Volkslieder entlang, bei dem Sempacherlied mit Bewunderung verweilend: „Trotz dieser Breiten und Schwächen ist das Sempacherlied das herrlichste nicht nur aller historischen Volkslieder der Schweiz, sondern aller deutschen überhaupt. Die geschichtlichen Situationen sind reich und bedeutsam und in den besseren Partien vollkommen in Poesie aufgelöst... Grauen und ungewisses Bangen... und rauschender Jubel, Übermut der hochfahrenden Ritter und sterbensmutige Entschlossenheit der Bauern und Städter, unheimliches Ringen und Würgen vor der Entscheidung und der Opfertod Winkelrieds — das alles ist vorzüglich dargestellt und eindringlich kontrastiert. Wahr-

lich, aus diesen Strophen klingt der erzgeschiente Tritt des Kriegsgottes selbst, aus ihnen strahlt die Heldenzeit!" Nur gerade noch erkennbar leuchtet „ein Schimmer der verblühenden ritterlichen Kunst" aus dem Sempacherlied zu dem Näfelser Schlachtlied hinüber, ein Übergang zweier Epochen, der ritterlichen und der vorreformatorischen. Zuletzt ein Hinweis auf das ausgelassene Bumperlibum der Landsknechte. Sein „grober gröhlender Ton" schrillt aus der ganzen Dichtung des 15. Jahrhunderts. Da ist der „Ring" des Schweizers Heinrich Wittenweiler, nicht nur zeitlich „das erste komische Epos der deutschen Literatur", von unflätiger Derbheit, aber das Werk eines genialen Karikaturisten, der die Wirkung des Realistischen durch Phantastik zu steigern versteht. Nicht sicher schweizerischer Herkunft, aber in Basel niedergelassen, ist dann der Dichter, welcher am Anbruch des literarisch ganz auf die Satire orientierten Reformationszeitalters steht und der den ersten bedeutenderen satirisch-dramatischen Versuch seines Jahrhunderts wagt, Pamphilus Gengenbach. Er ist der Vorgänger des der Renaissance wie der Reformation gleich pflichtigen Nikolaus Manuel[226]), dessen gern an Leonardo da Vinci gemessene Vielseitigkeit nach Freys Urteil denn doch zu stark betont wird. Aber wenn er dem Berner die Qualitäten eines universellen lionardesken Renaissancemenschen einigermaßen aberkannte, so geht er um so genauer dem bodenständigen Poeten nach, seiner kräftigen, ursprünglichen Persönlichkeit, dem „monumentalen Übermut", der eigenwüchsigen Sprachkraft und Sprachlust, worin er jeden schweizerischen Zeitgenossen hinter sich läßt, seiner schlagenden Darstellung, seiner von der Renaissance ergriffenen Bildnerlust. Er ist auf zwei Jahrhunderte hinaus der einzige namhafte schweizerische Dichter, bis ihm ein stamm- und rasseverwandter Nachfahr ersteht, der zwar nichts von seiner volkstümlichen Unmittelbarkeit und Frische verrät, ihm aber an ausgeprägter Wesenhaftigkeit, an bewußt errungener sprachlicher Eigenart mehr als nur gewachsen ist, statt des Soldaten und Staatsmannes ein Gelehrter von europäischer Bedeutung, als Dichter der Eröffner einer neuen Epoche, Albrecht v. Haller. Er hat zum erstenmal eine Wirkung schweizerischer Poesie über die Landesgrenzen hinaus auf das große deutsche Sprachgebiet erreicht, wie sie nach ihm noch breiter und als literarische Mode fast alle europäischen Völker ergreifend, Geßner und in unserer Zeit Gotthelf, Keller, Meyer ausübten und noch ausüben. Von frühesten Studentenjahren von der mächtigen Erscheinung des großen

Pathetikers angezogen, dem er eine akademische Preisarbeit, seine Dissertation, sein erstes Buch und eine gründlich eingeleitete Ausgabe zugewendet hatte[227]), faßt Frey nun auf neun gehaltvollen und gedrängten Seiten das alles zusammen, weist z. B. in den „Alpen" einige, rein technisch genommen, neue Ausdruckswerte und Ausdrucksmöglichkeiten nach, stellt die epochalen Gedanken und Forderungen des universalen Geistes fest und umschreibt den ethischen und literarischen Wert seiner Lyrik, in der er eine erste, seiner philosophischen und satirischen Lehrgedichte, worin er die zweite Entwicklungsepoche des Poeten Haller erkennt, während eine dritte sich mit dem Gedicht „Über den Ursprung des Übels" auftut. „Stimmung und Vortrag", sagt er hierüber, „sind ausgeglichener, die künstlerische Rechenschaftsablage genauer, die Prägnanz, die Umsetzung des Abstrakten ins Konkrete, die Einschmelzung der spröden Materie in poetische Formen, die Erhebung des starren Stoffes in die Sphäre der Poesie sind oft bewundernswürdig, ergreifend das titanische Ringen nach Erkenntnis und das demütige Eingeständnis des Nichtwissenkönnens. Eine letzte Steigerung und den Gipfelpunkt seiner Entwicklung erreicht Haller in dem Gedicht „Über die Ewigkeit", in welchem er durch die Mischung der Versformen „mehr lyrische Haltung gewann, den poetischen Eindruck durch eine ausgeführte Landschaft und die Fiktion eines Todesfalles verstärkt, aber zuletzt zur Einsicht kommt, daß sich philosophische Motive doch gegen eine wirklich poetische Behandlung sträuben". Diese Ausführungen des in manchem Zug, in Sprachkraft, melancholischem Pathos, Realistik und Prägnanz, dem Berner verwandten Dichters zeigen besonders die vertiefte künstlerische Erkenntnis und Ethik. Und nun verläßt die Darstellung den Boden des kraftvollen Bern und wendet sich einem ganz anders gearteten, von breiter ausladenden Bestrebungen bewegten Schauplatz, dem literarischen Zürich, zu, würdigt die Bodmer, Breitinger, Geßner, Lavater, Pestalozzi auf fünfzehn überblickenden Seiten. Eine kurze Gegenüberstellung Bodmers, „der am wenigsten war, was er am meisten zu sein begehrte, nämlich ein Dichter", und Breitingers, des gehaltenen, besonnenen Theoretikers, ergibt, daß, als Bodmer die Periode „seiner sündlichen Vielschreiberei eröffnete", die schweizerische Poesie verödet lag und der junge Geßner freies Feld für die ruhmreiche Fahrt seiner liebenswürdigen Muse fand. Leer, aber anmutig, ist er einer geistlosen Schönen vergleichbar, die dennoch die Herzen einfängt; er hat seine weite Verbreitung dem „Charme des Rokoko" zu danken, das eben-

falls eine europäische Angelegenheit war. Er ist nicht Malerdichter, sondern Dichter und Maler, denn beides lief, sich gegenseitig wenig befruchtend und nur in der Richtung auf das Kleine, Zierliche verbunden, nebeneinander her. Frey zieht die Grenzlinien, verfolgt die in einem Stilbruch endenden Entwicklungsphasen, legt den Finger auf Einflüsse und Vorbilder und stellt den Idylliker in die allgemeine Strömung seiner Zeit (Rousseau). Daraus ergibt sich der Anlaß, die Frage noch einmal (wie in der Antrittsvorlesung von 1882) aufzuwerfen, warum die Schweiz an „Sturm und Drang" unbeteiligt blieb, das Philanthropisch-Revolutionäre Pestalozzis zu streifen und den Mystizismus Lavaters. Hat Pestalozzi trotz seiner Wirkung ins Weite schweizerisches Rückgrat, so mutet der zweite bedeutende schweizerische Lyriker nach Haller beinahe international an, Joh. Gaudenz v. Salis-Seewis. Nichts, aber kein Zug, wenn nicht seine ethische Qualität und ein gewisser melancholischer Hang, verbindet ihn mit Haller. Dagegen ist er der Zwillingsbruder eines Deutschen, Matthissons, und zwar ohne direkte Nachahmung. Seine aus Frankreich, wo er diente, herüberseufzenden Heimwehklänge haben weder sprachlich noch stofflich etwas spezifisch Schweizerisches; aber die gesellschaftliche Feinheit und das dialektfreie Hochdeutsch zeichnen den Graubündner [228]). Es ist in dieser Beziehung sogar reiner, das eines Fremden, als das der gleichzeitigen deutschen Klassik. An dieser hat die Schweiz mit ihren Kuhn, Hegner, Zschokke, Usteri, Heß u. a. keinen Anteil gehabt. Mit Jeremias Gotthelf dagegen betritt Frey die Ruhmeshalle der neueren Schweizer Literatur. Unumgänglich, daß er einem Sprecher über ihn das erste lapidare Wort überließ, welcher Gotthelfs Meisterschaft keinen kleinen Teil der eigenen zu danken hatte, nämlich Gottfried Keller [229]). „Die Tiefe und großartige Einfachheit Gotthelfs, welche in neuester Gegenwart wahr ist und zugleich so ursprünglich, daß sie an das gebärende und maßgebende Altertum erinnert, an die Dichter anderer Jahrtausende, erreicht keiner." Daß Gotthelf die äußere Welt in ihrer kleinsten Gegenständlichkeit in sich trägt, so ungefähr nimmt Frey Kellers klassisches Urteil auf, daß seine intuitive Seele eine Welt von Menschlichkeit birgt und herauszugestalten vermag, daß er alles empfindet und weiß und sagt, was in seinen Leuten vorgeht, macht ihn zum unbeschränkten Gebieter über seinen Stoff. Zugleich drückt ihm ein machtvolles ethisches Pathos die Feder in die Hand; sein nie versagendes Genie, das des geborenen Könners, erweist einen naturhaft produktiven

Geist, in welchem sich — eine vielleicht einzig dastehende Zweiheit — naives Künstlertum und gewollte Pathetik befehden. Daher die Doppelerscheinung vollendeter Erzählergabe und die geforderte epische Kontinuität immer wieder polternd und spottend durchbrechender Didaktik. „Er zimmert", so schildert Frey den geborenen Epiker Gotthelf, „fest und sicher, je nach dem Motiv,... ein geräumiges Romangehäuse, eine Novelle, eine Erzählung, eine Skizze, eine Anekdote. Mit gleicher Meisterschaft wirft er ein derb satirisches Zerrbild hin, wie er eine anmutige, stimmungsvolle Idylle bildet oder ein anspruchsloses Lebensläufchen schildert. Mit der unbeirrten und unbeirrbaren Selbstverständlichkeit des Könners packt er eine Schnurre, eine Sage oder ein um Jahrhunderte zurückliegendes Geschehnis, das er mit dem bäuerlichen Dasein seiner Tage ausstattet. Was er immer ergreift, er belebt es und gibt ihm Fülle." Aber dieses hellseherische Finden der Form schließt weder vorausgegangene Einflüsse noch eigene Entwicklung aus. Der große Erfinder und unbestechliche Realist verschloß sich den Vorgängern Hegner und Zschokke nicht ganz und versagte, von der Romantik unberührt, sich dem Reiz Jean Paulscher Erzählerkunst nicht. Vom „Bauernspiegel" zu „Uli dem Knecht" vollzieht sich eine Wandlung, die den zürnenden Veristen zum Idealisten machte und zu verklärender Schönheit fortschritt. Er ist „hell und licht geworden... In einigen Hauptfiguren zeichnet er Menschen mehr wie sie sein sollten als wie sie wirklich sind. Jeder einzelne Zug an ihnen ist echt und wahr; sein Hinaufheben in ein reineres Licht, sein Idealisieren ist durchaus das eines aufrichtigen Realisten, der sich von der Wahrheit nichts abmarkten läßt und keine falsche Linie einsetzt. Allein er wischt gewisse Schatten und Ungleichheiten der Natur weg... Das gilt von der herrlichsten Gestalt Gotthelfs, von Vreneli, wo er Vorzüge des Leibes und Charakters und das Süße mit einem erdkräftigen Schuß des Herben paart. Überwältigend ist der sprießende Reichtum, überwältigend sein strafender und lachender Humor und wie er die Handlung führt, die Figuren kontrastiert mit einer zweckssicheren Energie, die an Shakespeare gemahnt." Unter den kleinen Erzählungen gilt Freys besondere Liebe und Bewunderung „Elsi, der seltsamen Magd", in der er eine „Hermann und Dorothea" verschwisterte Schöpfung erkennt. („Die erzählende Literatur des neunzehnten Jahrhunderts weist kaum ein kostbareres Motiv auf!") Ihr tragisches Ende auf dem Schlachtfeld, wo sie den Geliebten aufsucht, spiegelt sich in Kellers „Ursula" wider. Trotz seiner Bewunde-

rung für Gotthelfs Genie verschließt sich Frey der Grundursache seiner Unvollkommenheiten nicht; er findet sie „im angeborenen Mangel an Kunstsinn, wie er vielleicht nicht nur in der deutschen, sondern in der Literatur aller Kulturvölker in den Zeiten einer ausgebildeten Dichtkunst nie wieder ein Talent von dieser Größe entstellte, ein Talent, das immer wieder gewaltig und gewaltmäßig durchbricht". Auch wer vor diesem strengen Urteil erschrickt, wird zugeben müssen, daß bei Gotthelf das Ethos immer wieder dem Geschmack Gewalt antut. Wie oft auch Frey sich schon vorher über Gottfried Keller vernehmen ließ[230]), was er in den „Schweizer Dichtern" ausbreitet, ist keine Wiederholung. Hier spricht er sich z. B. zum erstenmal über Kellers Gotthelfrezensionen aus, deren letzte er „ein Meisterstück tiefer Kunsteinsicht, eindringender und scharfer Zeichnung und origineller Formulierung" nennt. Dann wendet er sich der Lyrik zu, nimmt, gegenüber Keller selbst, den frühen Schuß von 1846 in Schutz, verfolgt und charakterisiert, mit festem Griff das Bedeutendste herausstechend, Kellers lyrische Eigenart und Entwicklung überhaupt, wobei er für die Neueren Gedichte (1851) das von Heine aufgerührte Streben nach dem volksmäßigen Lied hervorkehrt. „Sonst treten Klang und Schwung merklich zurück vor der leuchtenden Plastik des zielsicheren Künstlers, der sein Formvermögen u. a. an anderthalb Dutzend Ghaselen schult und vor dem Gehalt des vertieften Menschen"; und aus der endgültig abgeschlossenen Sammlung (1883) tritt ihm „eine aus hundert blanken Spiegeln hervorblickende geschlossene Persönlichkeit entgegen, ein Dichter von ursprünglicher Phantasie, die das Wirkliche unerschrocken und gesund mit dem Traum mischte... und männlichen Ernst mit allen Herrlichkeiten eines zuweilen burlesken Humors verband". Fruchtbar die alle Eigenart und Vorzüge Kellers beleuchtende Zusammenstellung des Grünen Heinrich mit Wilhelm Meister und dem Maler Nolten („sein [Kellers] Kolorit ist glänzender, das dargestellte Leben substantieller als im Meister"). Über den Seldwylern sieht er den Stern Gotthelfs strahlen: Der „Niggi Ju" Gotthelfs ist eine grobfäustig hingeschmissene Seldwylerei, und seine Humoreske „Der Notar in der Falle" würde sich etwas gekämmt und geglättet unter den Seldwyler Geschichten ganz heimisch ausnehmen! Und, weniger wildwüchsig, aber ebenso ernsthaft schafft eine Gotthelf verwandte Volkspädagogik den Pankraz und die Regel Amrain; ja, die Kette „Das Fähnlein der sieben Aufrechten", „Das verlorene Lachen" und „Martin Salander" bindet den Züricher noch einigermaßen an den

Berner Dichter. Aber Abschied von Gotthelf hat Keller mit „Romeo und Julia auf dem Dorfe" genommen, „wo seine Herrlichkeiten, von einer vollendeten und bewußten Kunst geadelt, namentlich in der Szene der beiden Pflüger noch einmal aufzuleuchten scheinen". Wie hier Komposition und Farbe die reife Kunst Kellers ankündet, so in den „Kammmachern" der burleske Humor, im „Spiegel" noch die an die Romantik anklingende Phantastik, die in den „Sieben Legenden" zu wundervoller Erhöhung und Stilreinheit emporwächst. In den zweiten Seldwylern erinnern die „Kammmacher", „Der Schmied seines Glückes", „Die mißbrauchten Liebesbriefe" „durch eine Reihe von Peripetien und Umschwünge und manche höchst wirksame Situation daran, daß Keller damals ... lebhaft mit dramatischen Plänen umging". Wie hier in einer jener Impressionen, die dem Dichter vom dichterischen Objekt zufallen, so sieht Frey eine nun sich vollziehende Wandlung in Keller: wie er dem Tragischen auszuweichen beginnt, eine „vollere, blühendere Technik" den zweiten Seldwylern zugute kommt, dem „Dietegen", Kellers erster historischer Novelle, Glaubhaftigkeit und „Rembrandtsche Glut" verleiht und ihn weit über alle früheren historischen Erzählungen erhebt, bis ihn an Tiefe und Innerlichkeit „Ursula" noch überholt. Gegenstücke zueinander, fährt er fort, sind in manchem Sinn die beiden Zyklen „Züricher Novellen" und „Sinngedicht", insofern dort die Stoffe auf literargeschichtlicher Grundlage aufgebaut, hier völlig frei erfunden sind und auch die beiden Rahmenerzählungen sich gegenüberstehen: in den Züricher Novellen, wo die Rahmenerzählung die abgetönte Variante des Hauptthemas ist, sucht einer vergeblich das Imaginäre (das Original) in die Wirklichkeit einzuführen, im Sinngedicht bestätigt das Experiment einen launigen Dichterspruch. In diesem letzteren Zyklus konstatiert Frey eine Weiterentwicklung der Erzählerkunst und tritt zuletzt, nachdem er den biographischen Wurzeln des Salander nachgegraben, für den hohen künstlerischen und ethischen Wert des Werkes ein, das unter der mißlichen Etikette „Altersprodukt" in die Schublade der literarischen Ladenhüter zu Unrecht verstoßen war.

Indem Frey zu C. F. Meyer übergeht, legt er eine Skizze jenes Gedankenkomplexes am Wegrand nieder, dem er jahrelang nachgehangen, den aber zu Buchausdehnung zu bringen — er war der eigentliche Anstößer für seine geplante Poetik — ihm versagt bleiben sollte: es handelte sich um die grundlegende Gegenüberstellung des Pathetikers und des naiven Dichters, der er auch in Musik und Malerei nachzuspüren

Lust empfand. Es sollte eine selbständige Weiterführung der Schillerschen Abhandlung[231]) werden und wäre vielleicht ein Seitenstück zu dem Laokoonbuch geworden. So betont er denn gleich zu Anfang Meyers, des Pathetikers und Monumentalisten, großes und eigenstes Talent, „ein Problem mit einer bedeutenden historischen Figur zu lösen und das Persönliche ins Historische zu legen". Die erste Dokumentierung hierfür ist der Hutten. Über seine Entstehung aber — sie soll nach Meyers eigener Versicherung dem Übergang vom französischen zum deutschen Gedanken und Wesen zu verdanken sein — nimmt Frey einen selbständigen, neuen und fast gegensätzlichen Standpunkt ein: er betont die biographischen, persönlichen Wurzeln des Werkes und stellt fest, daß weder in den vorhergegangenen Gedichten („Zwanzig Balladen" und „Romanzen und Bilder") ein spezifisch französisches, noch in den nachfolgenden Werken ein spezifisch deutsches Element sich geltend macht, und zwar weder gedanklich noch sprachlich. (Auch eine Gegenüberstellung von Amulett und Page Leubelfing beweist hier nichts.)[232]) Auch in der physischen Erstarkung des Dichters sieht er einen der Entstehungsgründe des „Hutten" und stellt eine Einwirkung der Zeitverhältnisse nicht in Abrede, wenn er auch eine eigentliche Sinnesänderung nicht als Anstoß zur Gestaltung des schon jahrelang gehegten Stoffes so ausschließlich betont wissen will, wie es gewöhnlich geschieht. Nach einem Hinweis auf einen, den einzigen Nachklang der Romantik im Engelbergmotiv mißt er den Pathetiker Meyer an dem Pathetiker Schiller, den Jenatsch am Wallenstein: wie er den historischen Stoff adelt, vereinfacht, den Helden idealisiert und schließlich, wie Schiller, „die Fülle der politisch-kriegerischen Aktionen mit einer Liebesleidenschaft durchwärmt und durchleuchtet". Noch eingehender und vertiefter als im Meyerbuch (II) sind die ästhetischen Exkurse über Meyers große epische Werke, aber auch über Lyrik und Ballade, deren Zusammenhang und grundlegende Bedeutung für die historische Novelle bloßgelegt wird: schon der Hutten, bemerkt er nebenher, ist eigentlich eine Kette von Balladen, — die Gattung mit dem weiten Stoffgebiet, den ethischen oder bloß tatsächlichen Vorwürfen, die dem Bedürfnis nach Erhebung über den Alltag entgegenkam, „fand einen unübertroffenen Meister aller Formen und Töne". Trotz des gedanklichen Gehalts sind die übrigen Gedichte reich an echt lyrischen Qualitäten; ihnen eignet „das Vornehme und Innige, das Gedämpfte, die verborgene oder bemeisterte Leidenschaft, die Einfachheit bei höchster Kunst, die reine Linie"...

„Hier erhärtet sich wieder einmal die alte Wahrheit, daß nicht das Neue, Unerhörte, Ungewohnte der Gegenstand, das Maßgebende der echten Lyrik ist, sondern die Vertiefung dessen, was mehr oder weniger ähnlich die meisten ähnlich erleben oder erleben könnten, der Ritterschlag durch ein bedeutendes Individuum, Besonderheit und Eigenmacht, womit der Dichter ein Erlebtes oder Geschehenes empfindet und gestaltet." Die späte Entwicklung verwehrte Meyer die Vorzüge der Jugend, Unmittelbarkeit, Frische „und darum wohl auch das eigentliche Lied".

Einem andern Dichter vergällte und verdarb teilweise das dichterische Schaffen die Not. Das war Adolf Freys Vater, Jakob Frey. Es ist charakteristisch, daß das Sohnesverhältnis das Urteil nicht beeinflußte, soviel auch von dem Vater an Herzensgüte, Sensibilität, gelassen ausdauerndem Mut und Begabung in dem Sohn fortlebte. „Vermag er", urteilt dieser, „auch selten durch Humor, dem ihm widrige Geschicke versagten, zu vergolden, so erhebt er durch die Empfindung, die Herzenskraft, die sich in erschütternden Seelengemälden auslebt, und fesselt durch den Tiefsinn, womit er die Irrgänge des Herzens und die Verkettung von Schuld und Sühne verfolgt. Er ergreift nichts, ohne es mit seinem Gefühl zu durchdringen." Er hebt die künstlerischen Vorzüge des Vaters hervor, der ein fruchtbarer und sichergreifender Erfinder war: die ruhige gleichmäßige Entfaltung der Motive, die sachliche Einfachheit, welche der Reflexion wie der Phantastik gleicherweise ausweicht, die wahre, etwas blasse, aber auch nie verzerrte oder verschobene Charakteristik, den meist tadellosen epischen Fluß, alles in allem: die menschlichen und dichterischen Vorzüge, die Jakob Frey bis auf den heutigen Tag trotz seines etwas beschränkten Stoffgebietes als gesundeste Volkslektüre lebendig erhalten haben[233]).

Ist die Erscheinung Jakob Freys literarisch eine ziemlich isolierte — er läßt sich nicht mit Gotthelf verbinden, mutet gegenüber Pestalozzi, Zschokke, Romang, Hegner merkwürdig modern an und ist den Stapfen der beiden gleichzeitigen Keller und Meyer nie nachgestiegen —, so ergibt sich für zwei Lyriker Gemeinsamkeit und Anschluß an den gleichen Vorgänger fast von selbst. Es sind Dranmor und Leuthold, beide Epigonen Platens, beide Formalisten im besten Sinn, beide von etwelcher Motivarmut, aber vielfach von klanglicher, musikalischer Schönheit, beide keine Sprachschöpfer, aber gute Übersetzer. „Ihnen fehlt einigermaßen, was den Formalisten gewöhnlich fehlt, die Phantasie. Die Hauptsache ist ihnen nicht das Motiv, die Erfindung, woran

die freigestaltende Phantasie ihre Rechte ausübt, sondern die versvollendete Darstellung. Daher das Dünne, beinahe Leere mancher ihrer Schöpfungen." Die unterscheidenden Linien ihrer Profile: Dranmor pathetischer Melancholiker (Haller!), Leuthold Liedersänger wie kein Schweizer vor ihm, und von lyrischer Anmut, der freilich Individualität und Unmittelbarkeit häufig abgeht. Eine feine, von interessanten Bemerkungen durchsetzte Studie zieht diese Linien aus und erweitert sie zu einem gehaltvollen Abschnitt über das Wesen der Lyrik überhaupt.

Dem Schluß zueilend macht Frey noch bei dem vielgestaltigen und liebenswürdigen Genius J. V. Widmanns halt. Er schätzte ihn besonders da, wo sich die Anmut seines beweglichen Geistes rein und ungehemmt ausdrückte, in den Verserzählungen, von denen ihn, der sich selbst immer wieder nach einem erlesenen Motiv für eine Verserzählung umgesehen hatte, „Der Zelter" vor allen andern anmutete; und dann trat ihm Eigenart und Persönlichkeit des Freundes menschlich und künstlerisch überzeugend entgegen in den zwei Werken, in welchen Widmann sich ein eigenes Genre geschaffen hatte, in der „Maikäferkomödie" und dem „Heiligen und die Tiere". In den Erzählungen, deren treffliche Qualitäten der Erfindung und der bald verweilenden, bald beschwingten Gangart er nicht verkannte, vermißte er eine ähnlich scharfe individuelle Ausprägung, die ihm auch in den Dramen durch die gewandte Bühnentechnik nicht ersetzt schien, so sehr er auch hier die dichterische Gestaltungsgabe bewertete.

Auch durch Arnold Ott sah er die Hoffnung der Schweiz auf einen großen Dramatiker nicht erfüllt. Der temperamentvolle Luzerner brachte wohl das sogenannte Bühnenblut mit: „lebhafte, energische Phantasie von entschiedenem Veranschaulichungsvermögen, leicht entzündliches, oft stürmisches Temperament, das danach lechzte, sich in Bühnenstoßkraft zu entladen, daneben ein dialektisch-grüblerischer Zug... eine kräftige, zuweilen wuchtige Sprache"; aber trotzdem: ihm fehlen die letzten Gaben des großen Dramatikers, Innerlichkeit, Tiefe, psychologische Einfühlung und die logische Durchführung des Handlungsmotives. „Er errichtet Prunkfassaden von Gebäuden, in denen es sich übel wohnt... Er stammt aus der Sippe des Seneca: er verwechselt das Tragische mit dem Gräßlichen, das Große mit dem Übertriebenen, Kraft mit Maßlosigkeit, mit Brutalität und Roheit, die ausdrucksvolle Gebärde mit Pose und Grimasse, den Zorn mit Wut, den entschieden auftretenden Helden mit dem Bramarbas"... So mochte er sich wohl

die Fernwirkungen der Freilichtbühne sichern, nicht aber einen bleibenden Platz in der Literatur.

Auf die Zeichnung noch lebender Schweizer Dichter hat Frey verzichtet; so fehlt Spitteler und die jüngere schweizerische Dichtergeneration.

Wie die Literaturgeschichte meist zurückgedrängt ist und nur in kurzen Übersichten zum Wort kommt, so hat er auch das Biographische auf kleinsten Raum zusammengepreßt und aus der biographischen Literatur den einzigen, vorzüglichen Carl Manuel genannt. Seine eigene Darstellung arbeitet vielfach mit Parallelen und Kontrasten, deren frappante Kühnheit oft überrascht und plötzliche Lichter aufblitzen läßt, so wenn er den „Ring" Wittenweilers neben Gargantua und Pantagruel und den Don Quichote rückt und seinen Verfasser ob der eigentümlichen Mischung des Wirklichen und Phantastischen einen „verwilderten Gottfried Keller", seine Lehrhaftigkeit eine vorgotthelfische nennt und seine Derbheit mit der Kultur der Rolanddichtung des Matteo Maria Bojardo kontrastiert. Daß gegenüber dem starken Einschlag von Gedankenhaftem und Didaktischem in der Bernischen Dichtung (Manuel, Haller, Gotthelf) auf Zürcher Seite nach dem Heimatrecht der Phantasie gerufen wird (Bodmer, Breitinger [in gewissem Sinne auch Lavater] und die Zürcherische Klopstockbegeisterung), veranlaßt Frey, einer Synthese der gedanklichen und Phantasierichtung in den deutsch-schweizerischen Gedankenmalern zu gedenken (Füeßli, Böcklin, Welti, Hodler). Oder: der Berner Haller besteht einen schweren, aber schöpferischen Kampf mit der Sprache; der Zürcher Geßner schreibt ein Deutsch, das Lessing „ungemein schön und richtig" fand, das aber blaß und unpersönlich bleibt; freilich, vergleicht man seine mit der Prosa Bodmers, so „scheinen Jahrhunderte zwischen den Männern zu liegen, deren Todestage nur ein halbes Dutzend Jahre trennt". Oder: während Geßner mit seinen Neuen Idyllen das literarische Rokoko abschloß, saß Goethe über seinem Götz, war die kritische Vorherrschaft von Bodmer und Breitinger an Lessing übergegangen. Nachdem die Schweiz in „Sturm und Drang" beiseite gestanden, tritt sie erst mit der Kraftgestalt Gotthelfs, des Antipoden der Romantik, wieder in die Entwicklung der deutschen Literatur ein und gibt ihr den Anstoß zur Realistik.

Die Wandlung des unerbittlichen Veristen Gotthelf in den Idealisten wird mit der Schillers, aus „Kabale und Liebe" zum „Carlos" führenden verglichen.

So tun sich in dem knappen Buch Freys fast auf jeder Seite neue fruchtbare Perspektiven auf. Darstellung und Charakteristik sind immerhin nicht so scharf geschliffen, wie z. B. im Laokoonbuch; Frey ergeht sich behaglicher, scheut da und dort kleine Disgressionen nicht, so daß man vielleicht mehr als dort den Redner vor sich hat. Dennoch ist keine leere oder inhaltlose Zeile in dem Buch, kein bloßer Behelf, kein uferloses Ästhetisieren; überall spricht die genaueste, oft nur durch einen Augenwink dem Kundigen sichtbar gemachte wissenschaftliche Kenntnis und blieb Ausdruck und Stil im Wesentlichen beschlossen. So steht unendlich viel in dem kleinen Buch von alledem, was der Gelehrte, vor allem aber, was der Dichter durch Jahre eigenen Schaffens über die Dichtkunst in sich aufgespeichert hat.

* *
*

In der zweiten Auflage (1919) hat Frey die ohnehin knappen Seiten noch zum Teil zusammengestrichen, indem er aufgab, nicht was gekürzt werden mußte, sondern was gekürzt werden konnte[234]). Mit Recht hob Eduard Korrodi (N. Z. Ztg., 8. Juni 1919) hervor, wie Frey der Gestaltung der literarischen Charaktere einen festen Rückhalt dadurch verleiht, „daß hinter diesen Porträten des Autors eigene meisterliche Einzelstudien und Biographien stehen; sie verbürgen die soliden Standpunkte in der Wertung und geben jedem Satz die Substanz".[235])

XIII

Neue Gedichte. Die Hochschulkantate. Gluckprolog

Motto: „Trunken von räuschigen Bechern
Goldblumiger Matten
Jubeln die Vögel
Aus Kronen und Zweigen.
Eine schallende Laute
Ist jede Staude,
Ein klingender Saal
Das Blütental."
(Neue Gedichte, S. 98.)

So streng Adolf Freys Priestertum der Form war, so stark sein künstlerischer Wille nach Stil verlangte: Form und Stil hießen für ihn

nicht erstarrtes Verharren in einer einmal gefundenen Formel, in stets gleichen Mitteln. Sondern da Stil die aus dem Motiv herausgewachsene Form war, so wurde er naturnotwendig in den Wandel der Motive mitgerissen. Und daß alle Kunst, sollte sie ein Lebendiges bleiben, dem Wandel des Lebens zu folgen bestimmt ist, war ihm bewußt und war erlebt:

„Ein ewiger Proteus ist die Kunst und schlüpft
Aus ihrem Leib von gestern heute sacht
In einen neuen. Denn sie wandelt mit
Der Zeit und wandelt sich mit ihrer Zeit."
(Neue Gedichte, Prolog S. 79.)

Jeder lebendig sich entwickelnde Künstler gelangt, wenn er einmal Vollendung seiner selbst geschaut und erreicht hat, auf dem Gang nach neuen Zielen vor eine Tür, hinter der nur noch Probleme zu wohnen scheinen. Es entscheidet seinen Wert, ob er, wenn ihre Schar heraus- und auf ihn eindringt, unter ihnen die Gestalt erkennt, welche die Züge seines Genius trägt. Das Problem der Zeit, welches sich nach seiner letzten Gedichtsammlung (1908) fragend und Einlaß begehrend vor die Neuschöpfungen des Lyrikers Frey stellte, war das des Impressionismus. Oder vielmehr: seine gewandelte, von einem neuen, gelösteren Empfinden durchdrungene Seele suchte nach einem neuen, geschmeidigern und beweglichern Ausdrucksmittel und fand es in einem zu künstlerischer Vollendung gebrachten Herausbilden mit impressionistischen Mitteln. Nicht als ob er, wie er es vielfach mißverständlich geübt sah, das bloße impressionistische Motiv an Stelle des vollendeten Kunstwerkes je hätte setzen wollen. Aber er erkannte den Schimmer und Reiz der impressionistischen Mittel, mit denen ein solches Motiv zum vollendeten Kunstwerk zu steigern war, den Reiz des Unmittelbaren, Schöpfungsfrischen, des pulsenden Lebens. Wie er der sklavisch photographierenden Realistik widerstand und sie durch Phantasie belebte, durch Stil adelte, so schloß seine Künstlerindividualität jenen Impressionismus aus, der sich willkürlich spielend von jeder Verbindung mit dem Typischen losreißt und als weltfremder Individualismus im Blauen endet. Auch das impressionistisch behandelte Motiv mußte Gestalt, Bild sein und im Rahmen des Allgemeinen, Typischen und dadurch unmittelbar Erkennbaren stehen; nur so bot es sich seinem Künstlerwillen dar. Schiller erblickte den Gipfel der Kunstvollendung (es war seine Tragik, daß er das nie erreichte) in der höchsten göttlichen Einfach-

heit des Genies, das die Kräfte der „naiven" Dichtung bewußt wiedergewinnt: so konnte und sollte aus dem vollendeten Kunstwerk der Reiz und Schimmer der ursprünglichen Konzeption herausleuchten, die beim Lyriker immer Impression ist und sich so das rein lyrische Hervorbringen vollenden. Das war wohl, was der Dichter nicht theoretisch sich vornahm, sondern intuitiv ersehnte und erreichte. Keim der Phantasie, Künderin der Persönlichkeit, Seele des Kunstwerks war die Impression, wie bei jedem Dichter, so auch bei ihm von je gewesen: nun wurde sie gegenständlicher, die Schöpfung trug sichtbarer das Signum ihrer Geburtsstunde. Es war, wenn man will, die Fortentwicklung, die naturnotwendige, zur Ausdruckskunst. Sie hat in den landschaftlichen Motiven Höhepunkte erreicht und vielleicht in dem einen oder andern Stück auch überschritten. Ein jubelnder Klang der Impression weht und stürmt aus den Frühlingsgedichten: „Der junge Wald ist ein grüner Rausch, aus den Bechern des Frühlings getrunken", „Es rieseln die Wasser und reisen und summen: das ist der Lenz!", „Die Wipfel sprudeln übervoll vom sprühenden Drosselgesange", und „In der Fülle der Frühlingsfreuden küßt die Geliebte dem Liebenden die Seligkeiten ihrer Seele."

Die visuelle Impression bemächtigt sich als ihres wirkungsvollsten Mittels des Gleichnisses; so daß dieses nicht nur Spiegelung der Sache, sondern Spiegelung der von der Sache ausgehenden Impression und der durch sie hervorgerufenen Nebenvorstellungen, Erinnerungsbilder usf. wird, mit aller der individuellen Verschiedenheit und Einzigkeit für den besonderen Fall: Fels z. B. wird für den einen Symbol der Starrheit, für einen andern die das Himmelsgewölbe tragende Schulter. Wundervolle und ganz einzigartige solche Impressionen vermitteln z. B. die Gedichte „Frühling", „Sommertag", „Lenzgang". Wo Grenzen dieses Phantasiereiches liegen, ließe sich aus Gedichten wie „Der schöne Garten" oder dem Anfang von „Luginsland" erkennen, wo die Grenzen erreicht, wenn auch nicht überschritten sein dürften. Eine stürmende Bewegung ergreift die Sprache, es raunt, es rieselt, es rauscht, und die Klangkunst, vorab die Alliteration, bekommt reichlich zu tun, will sie dem Eindruck der Sinne folgen. Es kommt zu unerhört erkühnten Bildern, in denen der Eindruck auf Auge oder Ohr die Phantasie unter seinen Willen beugt: „Durch zitternde Blätterschilde Stoßen See und Firne die blitzenden Hände"; „Im tiefen Grunde Hebt eine goldene Schaukel an, Bewegt von Schimmer-

lüften, Und wiegt sich sachte Auf und nieder. Drauf schwanken und schweben Und schwingen im klingenden Streit Windvertragenes Kirchenläuten Und ausgelassene Kuckucksrufe." Ein einzigartiges Äußerstes von sinnlicher Impression ist hier mit Meisterschaft erreicht. Es ist nicht von ungefähr, daß solche Gebilde sich in freien Rhythmen ausströmen und dadurch die ganze bewegte Stimmung der ergriffenen Seele widerspiegeln. Denn leidenschaftliche Erregung ist der Grundton dieses Bandes und Sehnsucht vor allem die Stimmung der reichen, starken Liebeslieder. Hier steht von dem Allerschönsten der Freyschen Lyrik: „Frühling", die tiefe Elegie „O laß mich nicht aus meinen Träumen stürzen", „Sehnen", „Sehnsucht", „Der Brief":

„Aus verwühlten Finsternissen
Atmet Mitternacht so tief;
Unterm schlummerlosen Kissen
Wacht mit mir dein lieber Brief.

Seine stummen Blätter fluten
Jeden Gruß und jeden Blick
Und enthauchen heiße Gluten
Heimlich mir in das Genick.

Jede Wonne, jede Klage,
Die ich alle, alle weiß,
Und mir immer wieder sage —
Ach, wie brennt die Sehnsucht heiß!

Komm und tritt durch diese Pforte!
Fasse mich, wie du mich liebst!
Hauch die Seufzer, sprich die Worte,
Küß die Küsse, du du schriebst!

Die Gestirne gehen nieder,
Hähne krähn im fernen Grund —
Deinen Brief, ich drück ihn wieder
Bitter schluchzend an den Mund.

Oder jene ganz auf eine einfache Empfindung gestellten, in wenigen Lauten sich ausschluchzenden oder beseligt aufatmenden Strophen, wie „Nacht", „Auf deine Stufen", „Verlangen", und „Selige Stunde", worin Erhebung sich in einer Vision von hinreißender Gewalt ausspricht. Mit besonderm Zauber bricht der lyrische Gehalt aus dem erlebten oder geträumten epischen Geschehen. Auch hierfür ist „Lenzgang", wo sich

die Verschmelzung des Epischen und Lyrischen, von Gefühl und Landschaft aufs reizvollste vollzieht, ein hervorstechendes Beispiel: wie die Liebenden, an den niederwärts rieselnden Frühlingswassern und eben aufgeblühtem Huflattich vorbei, Hand in Hand zum Buchenwald aufsteigen, auf der Bank vor der waldverlorenen Schänke rasten, den Bergnacken mit dem Ausblick in das verträumte Tal erklimmen und unter den Lenzzaubern der Höhe Seele zu Seele sich findet — Handlung, Schilderung und Gefühl sind hier zwanglos und doch mit vollendeter Kunst in eins gedrängt, Anschauung und Musikalität halten sich die Wage. Ein Spaziergang, der, mit dem Schillers verglichen, die Unterschiede der Epochen, aber auch und stärker zweier Dichterindividualitäten erblicken läßt: die Richtung des einen auf das Historische, Allgemeine, wie sie dem Pathetiker und pathetischen Dramatiker (Carlos) naheliegt, die des andern auf das Einzelphänomen, das individuelle Seelische, wie es das Herzblut des Lyrikers zum Pulsen bringt; Schiller entwickelt an der Schilderung der wechselnden Landschaft den kulturhistorischen Gedanken, Adolf Frey läßt in dem sich vollziehenden Liebesgeschick die Szenen der Lenzlandschaft aufblühen. Andere der episch-lyrischen Stücke bergen ihren Gefühls- und Gedankengehalt in Traum oder Vision: „Jenseits", „Ein Traum", „Des Fiedlers Dank", „Konzert", „Gesang in der Nacht", „Weltflucht" und, von stärkster impressionistischer Wirkung, „Waldgeheimnis", aus dem das verschattete Rätselantlitz der Natur selbst hervorlauscht. In den Motiven frappant Neues, Originelles: wie Euterpens Flöte an den Lippen der sehnenden Aphrodite Liebessehnsucht über alle Erdenweiten haucht, wie an der Wand des Konzertsaales beim Klange seiner Lieder das Bild des toten Dichters zusammenrieselt, wie der Nachtgesang vor dem Fenster um Einlaß wirbt. Unnennbares gewinnt Gestalt in tiefer, an Mörike gemahnender Stimmung wie in „Nacht", Erhebung flammt aus dem starken, Todesahnung und Scheideresignation mit beseligender Erinnerung paarenden „Einst" und beruhigt sich in dem letzten über der Heimat zerfließenden Abendschein. Aber auch Daseinsfreude kommt zum Wort in Hochlandmotiven: „Bergaufenthalt", „Im Hochland", „Luginsland", „Im Hirtenland".

Zwei unter den Neuen Gedichten entstanden auf äußere Veranlassung: „1813" und „Prolog"; das erstere galt dem Gedenken an eine große kriegerische Begebenheit der Vergangenheit, der Schlacht bei Leipzig, das andere einer der Kultur gewidmeten Gegenwartsschöpfung,

der Weihe des Züricher Kunsthauses. Die erzenen Strophen „1813" hielten die drei wesentlichsten Momente des welthistorischen Geschehens in knappester Prägung fest: nach Entrechtung und knirschend getragener Schmach in schütternder Wucht das furchtbare Ringen: „Wie Halmenmeere wogten Wehren, die Straßen schütterten von Heeren Aus Morgen, Mittag und Mitternacht. Drei Tage mordete die Schlacht; Drei Tage donnerte die Erde Von Männersturm und Sprung der Pferde; Drei Tage spien Tod die Stücke, Da brach dem Korsen Glück und Macht Und unsre Kette sprang in Stücke"; dann wechselt der machtvoll wie Kanonenschläge donnernde Rhythmus, mit der eindrucksschweren Wiederholung „Drei Tage", geht in die gehaltenen vierfüßigen Trochäen der gepreßten Totenklage über und klingt in kampfbereite Zuversicht erhebend aus, das Ganze an Gewalt des Ausdrucks, konzentrierter Zusammenfassung des Wesentlichen und Stoßkraft kriegerischer Stimmung ein würdiges Seitenstück zu der dem Vaterland gehörenden „Heldenzeit" („Es komme, was da mag" usw.). Breiter ausladend konnte der Dichter im „Prolog" die festliche Stunde mit Ideen bleibenden Gehaltes adeln, verweilend in die Vergangenheit zurückgreifen, die Idealbilder jener Meister entwerfen, welche den Gedanken der Stätte gehegt und nun mit ihren Werken hier einziehen sollten, und Recht und Segen der Kunst in gehobenen Worten aussprechen. Mit Kellers Schillerprolog verglich ein Berichterstatter die gelassen daherströmenden, bald in visionären Sternenglanz tauchenden, bald an den hellen Tag heraustretenden gehaltvollen Versgruppen. Das hieß aber nicht Kellernachahmung durch den Jüngeren, sondern war ein wohlberechtigter Qualitätsmesser: außer der im Anlaß begründeten gleichen Versform ist weder in Ideen noch Bildern, noch in der Sprache eine Übereinstimmung vorhanden.

Der zweite Band Gedichte von 1908, der zusammengerafft hatte, was nach zweiundzwanzig Jahren seit der ersten Sammlung Bestand behalten oder der gereiften Seele neu entquollen war, war kein hinter geborgener Ernte sich schließendes Tor, sondern eine offene, in frühlingshaft sprossendes Neuland führende Pforte gewesen. Ein musternder Blick über den Inhalt der „Neuen Gedichte" bleibt kaum an einem Motiv hängen, das in die Zeit vor 1908 zurückreichte: nur „Des Fiedlers Dank", ursprünglich eine für eine Oper konzipierte Geisterszene, findet sich in den Papieren der neunziger Jahre[236]). Dreißig noch vorhandene Motivaufzeichnungen, die manchen Blick in Umbildungen ge-

ſtatten, tragen das Datum des Abſchluſſes und fallen in die Jahre 1909—13 [237]).

Aus den verſchatteten Bezirken der erſten Gedichtſammlung Freys hatte ſich die Kritik die Etikette „Melancholiker" geholt, die, ſo ausſchließend angewandt, der Dichter nur widerwillig ertrug. Man überſah faſt immer, von dem ſtarken Ausdruck jener Stimmung gebannt, die humoriſtiſchen Züge, die mit reifenden Jahren, geſicherten Lebensverhältniſſen, erſtarkter Geſundheit und gefaßter Selbſteinſtellung immer deutlicher hervortraten. Die ihn perſönlich kannten, wußten um das luſtige Zwinkern aus den Augenwinkeln, das verſtohlene Lächeln, die ſchalkhaften Übernamen, mit denen er Freunde und Bekannte, aber auch ſich ſelbſt und die Gattin bedachte. Leiſe Ironie und Situationskomik, naiver Legendenton, der ernſthaft gläubig dergleichen tut, aber zugleich lächelt, fand ſich ſchon in ſeinem erſten Band; im Totentanz legten „Kinderfeſt", die drei dialogiſchen Stücke, von läſſig loyalem und ſchlagend ironiſierendem, ſpäter die barocken „Irrwiſch" und „Maus" von ariſtophaniſch witzigem und toll burleskem Humor Zeugnis ab; in den Bundes- und Zürcher Feſtſpielen, im Winkelried die Volksſzenen, die „Weinbeute der Böcke", die übermütige „Schweizerkuh"; im 2. Gedichtband die fröhlichen „Kinder der Muße", das ſchalkhafte Schäferpaar „Damon und Doris" u. a. m. In den Neuen Gedichten aber huſcht der Schalk, der hinter der dunkelblickenden Schweſter Melancholia Rübchen ſchabt, in einen idylliſchen Winkel, wo er ſich ein Gutes tut und allerlei vergnügliche Schelmerei ausheckt, über die ſteifen Goetheforſcher, den unappetitlichen Kapuziner und ſeine Beſchwörung, das „Käszännen", wo es immerhin bezeichnend iſt, wie der Schluß der beiden letzteren Gedichte über das bloß Anekdotiſche hinausſtrebt. Seinem Wunſch nach einer humoriſtiſchen Verserzählung bereitet der Dichter ein kleines Feſt mit dem „Geheimnis", wo der würdige, aber etwas zu kurz geratene heldiſche Kämpfer Don Sietebrandos einen kunſtvoll gezierten Schemel mit ſich führt, um ſein längliches Bräutchen küſſen zu können, was alles mit virtuoſer Feinheit geſchildert und in Szene geſetzt wird, ſo daß man das unterdrückte Lächeln erſt am Schluß gewahrt, wo der Erzähler mit der kunſtvoll hinausgeſchobenen Pointe herausrückt. Mit gleicher künſtleriſcher Berechnung wird die unausgeſprochene Pointe durch den Kontraſt zwiſchen den ſchnüffelnden „teuerwerteſten Fachgenoſſen" und dem unirdiſchen, ſeligen Liebespaar Eros und Pſyche herausgetrieben. Dann der launige, hübſche Einfall

„Der Schweizer Korsar“ [238]), ein „Gäuggeli“ in Versen: das „Meerräubernest“ Gandria mit seinen verwegenen Winkelgäßchen sei der Seehafen der künftigen schweizerischen Armada, denn die fehlt noch zur Vollkommenheit unseres helvetischen Wesens, und ich, der Dichter, will der erste Schweizer Korsar sein, der dort mit lustigen Gefährten die alte rostige Donnerbüchse herumschleppt, bechert, singt und qualmt: „Auch schwimmen kann ich und zur Notdurft rudern. Und wißt — Brissago rauchen kann ich auch!“ Am Schluß die idyllische „Beichte“, die aus Mörikes schalkhaftesten Stunden stammen könnte: wie die junge Dirn mit „feuerwerkenden“ Wangen die schwere Todsünde beichtet, daß sie sich mit einem alten Faßreif einen Reifrock konstruiert und darin vor dem Spiegel hin- und hergeschwänzelt, worüber denn die geschnitzte Gottesmutter selber ein lustiges Lächeln ankommt und sie nun auch, das Prachtgewand lüftend, die zierlichen Füße zeigt.

Manche Motive machen den Eindruck, daß sie sich, wären sie nicht durch die ganz individuelle, eigenartige Impression hervorgerufen, gegen die poetische Behandlung spröde verhalten hätten: „Der schöne Garten“, „Bienensaug“, „Wolkengruß“, „Christnacht“. Der schöne Garten ersteht aus dem Eindruck des vielgestaltigen Blumenwesens — beseelt wie ein Kreidolffsches Märchen — und seinem geheimnisvollen Flüstern und Raunen, und die psychologische Verbindung mit menschlichem Schicksal war wohl das Sekundäre, so sehr sie sich in dem verträumten Geflüster ankündet. „Bienensaug“ ist aus dem Eindruck der „trotzig gerauhten“ Blätter hervorgeholt, „Wolkengruß“ aus dem der um Fels und Wettertanne fahrenden Nebel. Vor allem aber sind die traumhaften, unbestimmt webenden Begebnisse der Christnacht, außer aus uraltem Volksglauben, wonach das Quatemberkind unterirdische Geheimnisse in dieser Nacht erblickt, aus wundersamen, ahnungsvollen Lichtspielen erstanden: aus ungewissen, bläulichen Finsternissen zuckt der Strudel fahler Klingen, brünstiger Kometenschein fährt über die vergrabenen Goldschätze der Erde und im Gletscherwall verknäuelte Stollenwürme; und dann beim Christglockenklang in allen Gassen die goldenen Lichterspinnen! „Es bebt das Herz, die Augen schwimmen, Aufzücken die Liederstimmen, Und grüne Tannenzweige im Haar Lächelt die seligste Stunde im Jahr.“

Mit Recht hoben die besten Anzeigen dieser in jedem Sinn neuen Gedichte, aus denen doch ein altvertrautes Antlitz blickt, hervor den frischen Trieb, die Verjüngung, den neuen Motivreichtum, die stärker

als je aufquellende Empfindung bei reifer Vollendung: „Seligkeit ist jubelnder, Sehnsucht leidenschaftlicher, Harm schmerzlicher geworden", und würdigen Musikalität und Humor[239]). Der Band erschien (bei Cotta) vor der Schwelle des Unglücksjahres 1914. Noch wurde die schweizerische Kritik in einigen Heroldrufen der Jungen laut, die sich um ihren verehrten Meister scharten; dann trat das Jahr den ernsten Gang an, ehe von der deutschen Kritik viel zu vernehmen war — lyrische Bände dehnen ihre Wellenkreise langsamer aus als jede andere Produktion —, der Krieg kam und damit war es mit den Geburtsanzeigen dieses jüngsten schlanken, feueräugigen Musenkindes des Schweizer Lyrikers in Deutschland für einmal vorbei. Die Heimat aber rief seiner Stimme noch zweimal, ehe auch sie von der Brandung bespült wurde.

* *
*

Die Hochschulkantate.

Motto: Dem Herd der Gestirne
Ist Feuer entflammt,
Dran haben wir jauchzend
Die Fackel entflammt.
Uns lodert um Stirne
Und Busen der Schein
Und strahlt aus den Hallen
In die Lande hinein...

Und dräuen Dämonen
Und Nöte der Welt,
Uns schimmert das Kleinod,
Das die Seele erhellt;
Wir fahren mit Geistern,
Wir dienen dem Geist,
Der aus Dornen und Drangsal
Zu den Sternen uns reißt.

(Hochschulkantate, Lied der Studenten, S. 33ff.)

Als der „hochgewölbte, kühngestirnte" Bau, welchen Volk und Staat Zürich, in ihrem höchsten Lebensinteresse wieder einmal erfreulich geeint, der Wissenschaft zu errichten unternommen, seine Scheitelhöhe erreicht und die Vollendung für den Frühling 1914 gesichert schien, erging am 7. Juli 1913 von der Regierung an Adolf Frey die Aufforderung, zur Einweihungsfeier (18. bis 21. April 1914) mit einer Kantate den künstlerischen Rahmen zu schaffen. Es würde, so wußte er genau, kein Leichtes sein, seinen Text aus der üblichen Festbanalität herauszuheben, etwas Großes, Eigenes zu schaffen, das dem künstlerisch vollendeten Werk des Architekten Karl Moser anstehen, den erlesenen Gästen des In- und Auslandes zur Erhebung gereichen, vor allem sein eigenes künstlerisches Ideal erfüllen würde.

Alle Kräfte seiner reifen Kunst hat Adolf Frey zu dieser Aufgabe herangerufen, Phantasie, Sprachkraft, Plastik, Ideentiefe und Größe

der Erfindung und Empfindung. Hier wurde in der sogenannten Gelegenheitsdichtung etwas geschaffen, was man an der Hymnen- und Chorliederpoesie der Antike, an Schillers Weihedichtung und den Chören der Braut von Messina messen darf, ohne zu unterliegen. Reich und mannnigfaltig die Erfindung: der jubelnde Begrüßungschor; dann wendet sich die Betrachtung dem ragenden Bau selbst zu, den alle Schönheit des Geländes grüßt und alle himmlischen Schauspiele seiner Lüfte umspielen: „Auf den ehernen Helm Drückt ihm die rosigen Hände Lächelndes Frührot zuerst; Flammend blickt er, Vom lodernden Abendschein gewandet, Wenn die Dächer der Stadt verdämmern. Donnernd wandeln in zuckenden Feuermänteln Seiner Pracht vorüber die Stürme, Und ihn umbrandet Schwellender, schwebender Sang der Brudertürme." Doch innen leuchten die hehren, die ewigen Flammen des Geistes, der Wissenschaft. Und allen stehen die stillen Säle offen, jedem, „dem sein Stern beschert, daß er den Sinn nach ewigen Dingen kehrt". Dem inneren Blick tut sich die glorreiche Vergangenheit des Volkes auf, das auch fürderhin für Licht und Recht zu streiten gelobt. Die heldische Gestalt seines Huldreich Zwingli steht auf und führt die Kappelkämpfer heran, die für das reine Wort den Schlachtentod schmeckten und nun das Haus grüßen, „darinnen haust und herrscht der Geist, der aus dem Staub zum Lichte weist", und Zwingli selbst gibt dem Verlangen Ausdruck, das ihn nach den hehren Dingen des Wissens und Geistes erfüllte. Ihre Verwalterinnen, die Fakultäten, treten heran und sprechen die tiefen, nie rastenden Sehnsüchte der Menschen nach Wahrheit aus: „Denn endlos und ewig Steht Pforte an Pforte, Und keiner der Menschen Gelangt an die letzte. Doch grübelnd Erforschen Und sinnende Mühsal Sind Jungbrunn der Seele Und Wonne dem Sinn." Wesen und Aufgabe der vier hohen Schwestern entwickelt der Dichter durch den Mund Zwinglis, besonders ergreifend in der Apostrophe an die der Religion verschwisterte Philosophie: „Holdselige! Die älteste Schwester Hielt dich in Hut, als du noch träumerisch Die unbeholfenen Kinderschnörkel Ans Sterngewölb gekritzelt. Dann zogst du aus und fandest Kronen Und Reiche, weit und unerforscht. Jedoch du blickst am lieblichsten, Wenn du getreu den Jugendfreuden, Vergangener Tage Mären Mit ernstem Griffel niederschreibst, Der Dichter Verse vor dich hinsummst Und, deiner Schwester zur Seite, Das wolkig verwehte Geheimnis Des göttlichen Willens behorchst." Und nun besingt der Chor der hohen Frauen das ewige Rätsel des Lebens. Als er verklingt, nahen

die weiland Ehrendoktoren der Universität, darunter die großen Toten Keller, Meyer, Böcklin, Koller, und grüßen die Stätte, wo einst ihre Freude heimisch war und nun der neuerstandene Bau thront: „Wir Toten bleiben euch verbündet, Solang ihr reine Glut entzündet, Solang an eurem Herd die Laren Der Wahrheit körnig Erz bewahren." In großartig geschauter, monumentaler Symbolik schildert eine vorletzte Nummer Wesen, Bestehen und Auswirkung der Wissenschaft unter dem Bild des ununterbrochen von lebendigen Quellen und Strömen gespeisten Hochgebirgssees, der seinen Segen wiederum in alle Gründe entsendet: „Von dem steingesäumten Strande Kommen die kristallnen Stränge, Über blockbesäte Hänge Rauschend, fort und fort geronnen, Tränken Fluren tief im Lande, Kühlen Hauche, nähren Bronnen!" Der in das Gaudeamus ausströmende Jubel- und Treuegesang der Studenten rauscht auf, und in ihm verklingt die erhebende Dichtung. Der Mannigfaltigkeit der Szenen entspricht ein reicher Wechsel der freien Rhythmen, die nur in dem Gesang des Volkes, in dem Lied Zwinglis, dem energisch marschmäßigen Lied der Kappelkämpfer und dem abschließenden Studentenchor durch strophische Form abgelöst werden. Es entspricht ihr auch die Mannigfaltigkeit des Tons und der Stimmungen, von der glänzenden Bildlichkeit der Begrüßung und Schilderung des Baues zu dem einfachen, kraftvollen Gesang des Volkes, dem gefühlstiefen Gedenken und Sehnen Zwinglis, zu dem rauhen, erzgeschienten Kappellied, dem erhobenen, gedankenvollen Mittelstück der Fakultäten, der gewaltigen Plastik des Strombildes, dem jugendglühenden, frischen Studentenlied. Trotz dieser Mannigfaltigkeit ist ein einheitliches, durch den Grundgedanken vom Ewigkeitswert des Geistesgutes zusammengehaltenes Kunstwerk entstanden. „Ich hätte es nie für möglich gehalten," schrieb ein deutscher Bewunderer der Kantate[240]), „daß das Wesen der Hochschule, der schweizerischen Hochschule, und zugleich des Kernes der Nation selbst bei einer solchen Gelegenheit so rein und klar ins Ewige geläutert und doch so fest bildhaft und erdenfest hinzustellen wäre wie in diesem Werk, dessen Adel durch die Gedrängtheit seiner Fülle wohl zuvörderst erreicht wird." „In tiefer Ergriffenheit", äußerte sich Julius Rodenberg, „habe ich gelesen... Der große Hintergrund der Schweizer Landschaft und Geschichte, auf dem Ihre kraftvollen, an Gedanken und poetischen Schönheiten reichen Strophen sich bewegen, verleiht ihnen etwas Monumentales, was sie über die nächste Gelegenheit weit hinaushebt." Es war nicht nur das Natio-

nale, was die beiden deutschen Briefschreiber so stark empfanden, es waren die unverlierbaren, höchsten Ideale der Menschheit, die hier Verklärung erfahren hatten. Es mutet schicksalmäßig an, daß es geschah, ehe der Blutstrom ausbrach und das Ende der Menschlichkeit drohte, daß es in dem Lande geschah, wo Menschlichkeit während des Weltchaos noch eine Stätte finden konnte [241]).

* *
*

Am Abend des nächsten auf die Weihe folgenden Tages klang die Stimmung verklärter Erhebung wieder in die Seelen aus den ergreifenden elysischen Rhythmen von Glucks Orpheus; eine erhebendere Festvorstellung ließ sich nicht denken — und man war überdies im Jahr der Gluckfeiern. Auf den 4. Juli 1914 fiel die zweihundertste Wiederkehr seines Geburtstages. Der Hottinger Lesezirkel nahm auf diesen Tag eine Erinnerungsfeier in Aussicht, die sich auf einer Waldwiese des Zürichberges abspielen sollte. Nach der Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis und einer Arie aus der Alceste des großen Meisters sollte ihn das gesprochene Wort verherrlichen, und Adolf Frey, begeistert von seiner Größe, übernahm gern die von ihm erbetene Aufgabe. Noch klangen die himmlischen Töne jenes Abends in ihm nach, die zum liebsten seines musikalischen Herzensschatzes gehörten und die er immer und immer wieder zu hören begehrte — sie haben nach sechs Jahren seinen Gang in die Ewigkeit begleitet. Jetzt riefen seine Strophen ihren Schöpfer aus den himmlischen Höhen auf den grünen Erdenfleck herab:

„O steig hernieder von der Atherburg,
Die Sternglanz überspinnt und Quelle süßen
Wohllauts umschwillt, und wo du dich ergehst,
In ewige Weiten deinen Blick gerichtet!"

Und der Unsterbliche naht:

„Nur Eins vermag von unwegsamen Höhen
Des ungebrochnen Schweigens den Geschiednen
Flüchtig herabzubannen auf den Erdkreis,
Der ihm, ein dunstig und nicht mehr begehrtes
Traumbild, in Fernedust zerfließt — nur Eins:
Daß jene Flamme, die in seinem Busen
Ihm über Not und Bangnis vorgeleuchtet,
Unalternd in der Enkel Seele lodert
Und sie mit reinen Schauern übersprüht."

Es ist die Stimmung der Weihekantate, die hier nachklingt: was dort zum Preis der nach Wahrheit dürstenden Wissenschaft erscholl, hier spricht es der Dichter durch den Mund eines Meisters zum Preis der Kunst:

„... von den Künsten allen übermannt
Mit ungestümster Herrschgewalt das Herz
Musik, das liebste Kind der Leidenschaft. Sie
Entfesselt Stürme und besänftigt Stürme
Der Menschenbrust. Sie wirft das Tamburin
Mit goldnen Schellen jauchzend in die Luft,
Sie haucht die Sehnsucht in die Hirtenflöte,
Sie schreit und schreitet kühnbeherzt dem Sturmschritt
Geharnischter Heerscharen übers Feld
Voran und schüttet an der Totenbahre
Des Abschieds unstillbaren Jammer aus."

Weder die Universitätskantate noch ihr würdiger Nachfahr, dieser Prolog, sind mehr über die Grenze des schweizerischen Vaterlandes hinübergeschritten. Denn dort saß auf felsiger Warte der Tod und schliff die Blutrinne ins Schwert, und bald schritten durch die bangen Talgelände

„Schlachthaufen, stumme Hunderttausende
Mit mörderischer Wehr zum Völkerkampf."[242])

XIV

Von Tag und Stunde 1911/15. Der Sechziger

Motto: ... Die Kunst verliehn Unsterbliche
Dem Sterblichen, des Daseins enge Klause
Wohnwürdig auszuschmücken, Lust und Freude
Sinnvoll zu adeln, über Leid und Sterben
Gelassen ernste Schleier auszubreiten
Und Fittiche der Seele anzuzaubern,
Die durch den Wolkendunst zu Sternen tragen.
(Gluckprolog, S. 4.)

Noch waren 1911 die letzten Packkisten des Umzugs ins eigene Heim nicht geleert, die Wände noch öd' und kalt und im Garten noch kaum das erste Knospengrün ausgebrochen, als der neugebackene Hausbe-

sitzer sich entschloß, der übers Land gespannten Eisfaust nach Süden zu entrinnen. Im Schneesturm fuhr er am 14. April mit dem Kollegen Prof. Egger ab; ein Schneesturm überraschte die Aussteigenden in Lugano. Aber schon nächsten Tages lachte die warme Frühlingssonne in die Fenster des Hotels International und lockte auf die gern abgewandelten Wege nach Gandria, Melide, Mamette, an den Muzzanosee usw., wo den Dichter außer einigen unterdessen noch erschienenen Kollegen seine junge hochgeschätzte Freundin, Fräulein Dr. Odermatt, mit ihrer willkommenen Gesellschaft erfreute. Einmal besuchte er auch Freund Enderlin, der in Bellinzona nun in Lehramt und -würde stand, und freute sich seines jungen Eheglückes. Wieder schritt er mit Vorliebe die Terrassen des Hotelgartens auf und ab, wo ihm das siebzehnte Kapitel seiner Katharine reifte. Am 23. April kehrte er nach Hause und in seine akademische Tätigkeit zurück. Von einem gemeinsamen Bergaufenthalt des Ehepaars wurde dieses Jahr infolge der durch den Hausbau verursachten Beuteldarre abgesehen, aber die gewohnte Ragazerkur sollte nicht in Wegfall kommen. Am 15. August war er zwar „glanzvoll angelangt", aber die erhoffte Arbeitsfähigkeit für die längst geplante Umarbeitung der „Helga" und den Abschluß des Romans wollte sich nicht einstellen. Nach zwei Tagen hatte er zwar „ein wenig an Helga probiert", aber, hieß es bald darauf, „das Arbeiten habe ich nach dem kürzesten Versuch wieder aufgesteckt". Seine Besuche in Maienfeld galten nun nicht nur der Tochter der verstorbenen Freundin, sondern auch der Witwe des ältesten Sohnes Arnold Böcklins, und er lernte eine Urenkelin des Dichters J. Gaudenz v. Salis-Seewis, Frau v. Tscharner, kennen, welche ihm im September über ihm noch unbekanntes, nach seinem Buch über den Dichter zum Vorschein gekommenes Material Bericht erstattete [243]), das etwa für eine Neuauflage in Betracht kommen konnte. Am 29. August ließ eine Briefstelle auf Befinden und Stimmung des von der Kur Angegriffenen ungute Rückschlüsse zu: „Gestern Triumph! in $3^1/_4$ Stunden ohne Rast nach Wartenstein, Naturbrücke, Bad Pfäfers, Ragaz ohne jede schlimme Folge. Also kann ich noch marschieren!" Er, der sonst so rüstig wanderte, hatte sich diese Fähigkeit nicht mehr so recht zugetraut, und in der Tat kam er übermüde und unwohl am 5. September nach Hause. So sollte er nicht in das Wintersemester eintreten: der Arzt empfahl noch eine Kur in Rheinfelden, wohin nach einer Woche auch die Frau nachfolgte. Soweit die Solbadekur es zuließ, wurde in dem schönen, schat-

tigen Kurpark, diesseits und jenseits der unbehinderten Grenze und den Rhein entlang gebummelt, oft in Gesellschaft des Zürcher Ehepaars Oberst Kayser-Cramer. Einmal sahen die Spazierenden auch das merkwürdige Schauspiel des Salmensprungs, wie die silbrigen Tiere sich jenseits des großen Wehrs mehrere Meter hoch in die Luft und über die Stromsperre schnellten und drüben im Bogen sich entspannend und aufglänzend wieder in die Flut fielen; und sie bewunderten den sicheren Instinkt, der sie davor bewahrte, zu kurz zu springen und sich am Wehr die Köpfe einzuschlagen. Manchmal gab es freilich auch einen unerfahrenen Dummrian, dem das doch passierte. Der Aufenthalt erstreckte sich in den Oktober, und damals war es auch, daß sich die oben erzählte Begegnung mit Albert Welti und seiner Familie begab.

Neben der Berufsarbeit und der Tätigkeit an seinen größeren schriftstellerischen Publikationen brach eine wachsende Kleinarbeit, von der seine Korrespondenz zeugt, nicht ab, das Jahr begleitend und hervorgerufen durch Anfragen, Aufforderungen, Vorträge, Korrespondenzen. Davon nur Weniges: Noch im Winter trug er von seiner ungedruckten Lyrik im Literarischen Klub des Hottinger Lesezirkels vor; einer seiner Zuhörer, Gottfried Bohnenblust, faßte (26. III. 1911) den empfangenen Eindruck in den Gedanken zusammen, „wie wenig äußerlich im Grunde die Kultur gerade des lyrischen Ausdrucks ist und wie schön sich ebenda die Natürlichkeit der Anschauung und Empfindung mit strengstem, formalem Bewußtsein verbinden lasse". Für den Juni ging ihm eine Aufforderung zu, an der Matinee eines Wohltätigkeitsfestes in Zug eine ähnliche Lese aus seinen Gedichten vorzutragen; er spendete ungedruckte ad hoc entstandene Strophen in die Festschrift, während den Vortrag die berufene Interpretin seiner Poesie, Esther Odermatt, übernahm. Die schweizerische Schillerstiftung, in deren Aufsichtsrat er vom Departement des Innern gewählt wurde, und wo er das mühevolle Amt des Referenten über die reichlichen literarischen Eingänge der Petenten übernommen hatte, beanspruchte manche Stunden. Andere gehörten den nicht abreißenden Bemühungen für die deutsche Biographie und den schweizerischen Goedeke, wovon er wohl die Hauptarbeit seinen früheren Schülern Hermann Schollenberger und Rudolf Hunziker übergeben, sich aber nicht durchaus lossagen konnte noch wollte. Eine mannigfache Korrespondenz zogen die aus seinen Werken über Meyer und Böcklin sich entwickelnden Anfragen und Kontroversen nach sich; zu den literar-

historisch Interessierten, unter denen Paul Wüst, Eduard Korrodi, d'Harcourt eine wissenschaftlich bevorzugte Stellung einnahmen, gesellte sich der eine und andere für Meyers Jugendpsychose sich interessierende Psychiater, wie Sadger, Lange u. a. Seit 1909 beschäftigten die Fälschungsprozesse gegen den Sohn Böcklins die Presse und die Experten, zu denen aus Freys Kreis der Böcklinhistoriograph und Kunsthistoriker Professor H. A. Schmid und Ernst Würtenberger gehörten; das und andere Böcklinfragen veranlaßten Frey zu mancher brieflichen Mitteilung. Dazu kam sein starkes Interesse an dem Gotthelfwerke Rudolf Hunzikers, das briefliche und mündliche Aussprachen veranlaßte[244]). Manche Aufgabe, die ihm nahegelegt wurde, mußte er ablehnen: so, als ihm (14. IX. 1911) der Verwaltungsrat des Zürcher Stadttheaters den Eintritt in diese Behörde anbot; auch einer zweiten späteren Einladung zu entsprechen, verboten ihm seine überfüllten Tage. Die nicht immer erquicklichen Poesiekandidaten bestürmten nach wie vor seinen Schreibtisch, von ungezählten andern Petenten zu schweigen, und wurden gelassen, gütig und gerecht erledigt. Nicht minder, was an Mitarbeit, Beiträgen und Abdrücken von ihm verlangt wurde, wobei er besonders für die Nation der Anthologisten ein geschätztes Wild war[245]). Da und dort brachte er auch spontan unter, was ihm anlag, so in „Wissen und Leben" den Briefwechsel seines Vaters mit Gottfried Keller[246]). [„Es ist ja ein mürrischer Unterton", schrieb damals J. V. Widmann (5. I. 1911), „in den Briefen Kellers an Ihren Vater, aber gegen den Abdruck (im Bund) habe ich nicht das mindeste einzuwenden, besonders da Sie die Bächtoldstellen dazu in die Anmerkung setzen wollen." Die Verdrießlichkeit Kellers ging nicht auf Rechnung Jakob Freys, sondern galt dem Gegenstand der Verhandlungen, dem Zusammenschluß der schweizerischen Schriftsteller, worin Keller ein Treibbeet für Cliquenwesen und Dilettantismus wittern mochte.] Zwei Jahre später, im Oktober 1913, ließ er in der „Deutschen Rundschau" Kellers Briefe an seine eigene Adresse nachfolgen[247]), deren geringe Anzahl sich aus Kellers Briefverschleppungspraxis, Freys diskreter Bescheidenheit und dem späteren ausschließlich mündlichen Verkehr erklärt. Manche Aufsätze und Besprechungen des Jahres 1911 fanden in der „N. Z. Ztg." Aufnahme, so am 18. Januar 1911 eine Besprechung des Neujahrsblattes der Kunstgesellschaft[248]); am 4. April gab er drei Briefe Adolf Stäblis an Koller zum besten, am 16. und 18. eine Besprechung von H. Schollenbergers Buch über den Landamman Dorer-Egloff, und im Dezember

(23. XII. 1911) sprach er sich über C. F. Meyers Lyrik von Anna Fierz aus. Einen längeren Aufsatz über H. A. Schmids großes Grünewaldwerk gab er an „Wissen und Leben" (11. I. 1912, 7. Heft). Wie schon im Vorjahr beschäftigten ihn auch jetzt wieder Leutholdfragen, wozu ihn Arbeiten von R. Hunziker und H. Schollenberger und die Ausgabe des Lyrikers von Schurig anregten, mit welcher er sich seinerzeit in der Deutschen Literaturzeitung auseinandergesetzt hatte[249]). Man begreift den humorvollen Seufzer, den Frey einmal vor Anna Fierz ausstieß (10. I. 1911): „... ich bin wieder Funktionär der literarhistorischen Irrlehrenpflanzschule und an meinem Horizont gehen wieder allerlei anspruchsvolle Kometen auf, deren Schweif meine Freiheit erwürgt." So war es nicht erstaunlich, daß er, übermüdet und vor den großen Publikationen des Jahres 1912 stehend, für den Winter 1911/12 beim Erziehungsrat um Entlastung einkam, die ihm bereitwillig gewährt wurde[250]). Daneben erfreute er sich des einen oder andern musikalischen Ereignisses, das seiner Poesie galt. In den schweizerischen Konzertsälen erklangen, wie im Vorjahr, Nigglis Kompositionen nach seinen Texten, und fast gleichzeitig mit Friedrich Hegar, dessen „Heldenzeit" 1911 gedruckt vorlag, hatte Freund Leopold Carl Wolf in Berlin das beherzte Gedicht für Männerchor komponiert und zur Aufführung gebracht: „Die ‚Heldenzeit'", hatte er berichtet (April 1910), „hat tüchtig Beifall gefunden. Der Chor war sehr groß und sang ausgezeichnet."

Schmerzlich traf ihn im November der Tod Widmanns: „Mitten in einer Pause der Wiesenthaltänze" (er hatte sich dieses einzige Mal entschlossen, eine solche Vorführung anzusehen) „erscholl die Nachricht von Widmanns Heimgang und verdüsterte mir die hellen Bilder und Klänge", erzählte er (6. XI. 1911) Anna Fierz, und als nach wenigen Wochen die auch von ihm hochgeschätzte Frau des Freundes nachfolgte, fühlte er in der Erinnerung an ferne Jugendtage in jenem gastlichen Haus und die sechsunddreißig Jahre geübte Freundschaft den Verlust doppelt. Genau zwei Monate vorher hatte er eine Anfrage Rodenbergs um einen Festartikel zu Widmanns siebzigstem Geburtstag (20. II. 1912) ablehnen müssen; nun verzichtete er auf den erbetenen Nekrolog in der „Deutschen Rundschau"[251]), von Arbeit bedrängt und im Bewußtsein, in seinen „Schweizer Dichtern", unbeeinflußt von Augenblick und Stimmung, das Seine über den Dichter sagen zu können. Im Februar 1912 sprach er in einem Adolf Frey-Abend der Freistudentenschaft in der Tonhalle. Aus dem begeisterten Referat darüber (N. Z. Ztg.,

29. II. 1912) geht hervor, daß sein Roman damals bis auf das letzte Kapitel abgeschlossen war.

Die ersten Apriltage 1912 führten Frey nicht wieder an den Luganer-, sondern diesmal an den Vierwaldstättersee, nach Vitznau, wo er im Vitznauer Hof behagliche Unterkunft mit dem prachtvollen Blick auf den See und den großen, sonnigen, zu ungestörtem Bummeln einladenden Garten fand. Bald stieß er auf ein kleines Kontingent Zürcher Kollegen, die Professoren Bernheim, Bovet, Engler, Bleuler; es wurde wieder bis zu fünf Stunden täglich marschiert, wenn nicht die Welle zu einer Kahn- oder Dampfbootfahrt lud. „Mir geht es ordentlich," meldete der Heimbericht am 8. April, „obgleich die Maschine noch nicht läuft und sich vorläufig auf eine Strophe zum zweitletzten Gedicht der Kantate (‚Bundesfestspiele') beschränkt hat." Er harrte um so ungeduldiger auf die Poetenstimmung, als er wußte, daß Friedrich Hegar den Text für „1813", den Preischor, erwartete. Am 12. war er, von einem Spaziergang nach Weggis zurückkehrend, daran, am 13. konnte er melden: „Das Gedicht für Hegar ist bis auf wenige Zeilen fertig." Nach zwei Tagen löste sich auf einer einsamen Wanderung auch noch der Bann, der den Abschluß hintangehalten hatte. „Wir stehn gerüstet auf den Warten, Und freudig fliegen unsere Standarten In alle Zeit!", klang es nach wenigen Monaten am fernen Rhein und Main, und wo immer ein Trüpplein deutscher Männerchörler dem goldenen Tropfen in einer Reblaube zuwanderte oder am Taktstock seines Dirigenten hing. Bald war das Gedicht in mehr oder weniger authentischer Fassung in deutschen Zeitungen und Sängerzeitschriften zu lesen, und neben dem Bild des Komponisten das des Dichters zu sehen [252]), und diese Mitteilungen der Tagespresse mehrten sich, je näher die Tage des festlichen Preiswettsingens in Frankfurt heranrückten. Es waren der 5. bis 8. Mai 1913, wo sich in Anwesenheit des Kaisers nahezu fünfzig deutsche Männerchöre mit 8500 Sängern um den Kaiserpreis bemühten und dieser der Komposition von Freys „1813" durch Friedrich Hegar [253]) zufiel. Der Dichter, dem seine Arbeit vor anderm Befriedigung oder Enttäuschung bedeutete, hatte sich nicht entschließen können, der Einladung zu der Veranstaltung zu folgen und seinen Platz in der Ehrenloge einzunehmen; mit dem Drum und Dran von Reden, Vorstellungen, Banketten u. dgl. scheute er die Reise, mehr noch die mehrtägige Unterbrechung seiner Vorlesungen. So war ihm eine gleichzeitig angesetzte Schillerstiftungssitzung, die seine Anwesenheit

verlangte, nicht unerwünscht, und gern begnügte er sich mit den ihm durch Post und Telegraph zukommenden Ehrungen [254]).

Wenige Tage nach seiner Rückkehr aus Vitznau, am 22. April 1912, war Betsy Meyer aus dem Leben gegangen, sanft, an einem Herzschlag. Adolf Frey wollte in ihrem Grabgeleite nicht fehlen. Am Morgen des 25. fuhr er nach der Station Wildegg, von wo man über die lange Aarebrücke dem Dorf Veltheim zuschreitet, vorbei an dem hochragenden Schloß Wildenstein. Gleich am Eingang liegt das Häuschen, das Betsy sich während der Krankheit des Bruders bauen ließ, um seinem Asyl in Königsfelden möglichst nahe zu sein. Dort lag nun die Tote mit einem „fast drohenden" Ausdruck, das große, dem Bruder ähnliche Haupt von einem weißen Häubchen umrahmt, das Lager blumengeschmückt. Wie sich die Bestattung, würdig und dem Wesen der Entschlafenen entsprechend, gestaltete, den Rückweg durch das Frühlingsgefilde, das hat Frey selbst geschildert [255]). Trotz mancher unliebsamer Erfahrungen der letzten Jahre kam die alte freundschaftliche Gesinnung in seinen Worten zum Ausdruck und schuf ein klares, treffliches Bild der hochstehenden Persönlichkeit [256]). Noch ehe Betsy Meyers Totenglocke verhallt war, am 24. April, forderte die „Frankfurter Zeitung" Frey zu einem Nekrolog über Albert Welti auf, da man vernehme, daß der Künstler im Sterben liege. Sieben Wochen später, am 7. Juni, war er, erst ein Fünfziger, entschlafen. Frey beeilte sich, die verlangten Gedenkzeilen an den Freund zu verfassen, so daß sie schon am 11. in einem großen und inhaltreichen Feuilleton erscheinen konnten; wie früher erwähnt, legte er hier persönliche Erinnerungen nieder, aber umriß auch in markanter Charakteristik die künstlerische Individualität, seine Hemmungen, seine Ziele und die Siege seines Stichels und seines Pinsels. Im Frühling (2. III. 1912) hatte die Universität Zürich den Maler mit dem Ehrendoktorat geehrt, nicht ohne Freys Anregung und Mitwirkung; nun tat er im Sommer die ersten Schritte für eine künftige Briefpublikation, und im Herbst konnte er sich für die von der Kunstgesellschaft Zürich geplante Sammlung einer größeren Anzahl von Weltibildern einsetzen [257]). Anregung dazu gab schon seine Rede an der Gedächtnisausstellung am 8. September [258]): „Ihre Ausführungen," versicherte das Dankschreiben der Kunstgesellschaft (24. IX. 1912), „die den Maler und Dichter Welti unsern Gästen und Freunden so eindrucksvoll und klar vor Augen stellten, bildeten die denkbar schönste und würdigste Vorbereitung und Einführung zur Gedächtnisausstellung."

Bald war ein grundlegender Fonds von zehntausend Franken beisammen, und „gekauft wird schön", meldete der erneute Dank des Präsidenten.

Der Ferienaufenthalt Freys und seiner Frau in Bergün, der den August 1912 füllte, trug keine besondere Farbe. Gern flüchteten sie, nachdem die Schneestürme der ersten Augusttage sich vertobt hatten, aus dem Trubel des überfüllten Hotels ins Freie, talauf- und abwärts, nach Preda, oder, der strudelnden Albula und dem Waldsaum entlang, nach Filisur oder über das weltverlassene idyllische Nest Latsch, das wie mit einem glücklichen Lächeln auf das überlaufene Bergün heruntersah, nach Stuls usw. Die Vormittage gehörten meist dem behaglichen Bummeln auf der abwärts gleitenden Talstraße, wo mit vergnüglicher Spannung der unversehens aus dem Tunnel hervorschießende Schnellzug erlauert wurde und der Gatte ungestört seinen Gedanken nachhing, während die Frau der Blumenfreude fröhnte. Neben üppigen Gruppen von Flockenblumen, Schlangenkopf, wilden Kamillen und andern Bergherrlichkeiten reckten sich hochauf die stolzen Königskerzen, die der Dichter so liebte und deren er später in seinen Blumenritornellen gedachte. Von der Gesellschaft hielt er sich fern, bis eines Tages eine Ragazer Bekannte, Fräulein Levi-Uhlmann, auftauchte, die seine literarische Unterhaltung suchte. Die Rückreise führte ihn nach Dissentis, wohin die sommerliche Sitzung der Schillerstiftung verlegt worden war und wo es nach einer anstrengenden Vormittagssitzung behaglich und vergnüglich herging, wie er aus Ragaz der nach Hause zurückgekehrten Gattin meldete. Hier freute er sich besonders des unerwarteten Wiedersehens mit seinem ehemaligen militärischen Vorgesetzten Professor Dr. Stooß aus Wien, mit dem er Tisch und Spaziergänge teilte. Daneben wanderten unausgesetzt die Korrekturbogen zwischen Zürich und Ragaz hin und her, für die Böcklinauflage, die Neuen Gedichte, den Roman: so bereitwillig der Gatte Vorschläge seiner Sekretärin anhörte, er wahrte sich immer seine selbständige Entscheidung. So als sie aus dem Brief des Konsistoriums im sechsten Kapitel die Namen heraus haben wollte: „Die Namen" (1. IX. 1912) „lasse ich nicht fallen. Der Brief ist so wichtig und im ganzen Buch sozusagen das einzige Aktenstück in der Sprache der Zeit." Nach acht Tagen kehrte er nach Hause zurück. Es war schon herbstlich kühl, und die Zimmer in dem neuerstellten Seitenflügel des Hotels Dietschi verlangten Heizung, als er am 26. September mit der Frau in Rheinfelden eintraf, um seine kurze Ragazerkur zu vervollständigen. Einen neuen, freudig begrüßten Bekannten traf er in Rudolf

v. Tavel, dem Berner Humoristen und Dialekterzähler, an dessen köstlichen Landorfergeschichten er sich mit stets frischem Ergötzen erlustierte.

Unterdessen waren seine Bundesfestspiele herausgekommen[259]) und freudig aufgenommen worden, und auf die Oktobermitte durfte er seine Katharina erwarten. Daneben „strudelte" wieder allerlei über ihn herunter: da verlangte ein Kellerforscher aus Holland Auskünfte über das Fähnlein der sieben Aufrechten, aus Wisconsin ein Dozent über die Wandlungen des „Hutten", während gleichzeitig der Haesselsche Verlag Frey eine in der zweiten Auflage fraglos verstümmelte Stelle im „Plautus" vorlegte („Novellen" 1888 S. 231) und um Ergänzung des fehlenden Satzteils bat[260]). Im gleichen Rahmen blieben Korrekturen und Aushilfen, die er zu W. Köhlers Buch über C. F. Meyers religiösen Charakter beisteuerte, eine Besprechung[261]) desselben und die Korrespondenz mit Paul Wüst. Mit Wünschen um Änderungen und Textzusätzen für die „Heldenehren" trat Hans Huber an den Dichter heran: Frey kürzte den Schluß, strich die Stelle: „Bis sich der Hügel über ihn geschlossen Und heil'gen Wassers Güsse drauf geflossen, Bis ihn umwölkt der Räucherkerzen Dampf, So lange raste Fehde, Streit und Kampf", weil sie die kriegerische Stimmung unterbrach, und tilgte aus dem gleichen Grund den etwas zu sentimentalen Part für eine Frauenstimme: „Noch einmal küsset ihm die Hände, Die spendend gern sich aufgetan, Das ist der Liebe letzte Spende, Womit wir dem Verklärten nahn!" In der endgültigen Fassung wurde dann das Werk am 19. Januar 1913 von der Berner Liedertafel aufgeführt. An dem glänzenden Erfolg teilzunehmen, war Frey, dem der Verein mit seiner Ehrenmitgliedschaft dankte, verwehrt. Unter dem Allerlei der weitern Anforderungen war z. B. das Gesuch des Turnvereins Unterstraß um ein Festspiel für das kantonale Turnfest des folgenden Jahres; ein im Unionverlag erscheinendes Unternehmen „Der gute Kamerad" bewarb sich um ein Weihnachtsgedicht; die „Neue Illustrierte Zeitung", Czernowitz, verlangte einen poetischen Beitrag zu Carmen Sylvas siebzigstem Geburtstag; ein aargauischer Pfarrherr konsultierte ihn über die Qualitäten eines historischen Dramenstoffes; eine junge Dichterin legte ihre Erstlinge vor; für eine Studentenaufführung in Basel sollte er ein Festspiel schreiben; für das Roseggerdenkmal Propaganda machen usw. usw.

Vom 26. März bis 16. April 1913 suchte er sich in Lugano im Hotel International zu erholen. Zum erstenmal fühlte er sich die ganze Zeit über völlig arbeitsunfähig: „Vor allem, was Literatur heißt, habe

ich noch immer ein fühlbares Grauen", hieß es einmal. Ein paar Pfingsttage in dem idyllisch das Stanser Gestade überblickenden kleinen Kurhaus Fürigen sollten nachhelfen und brachten in das Gewirr der überfüllten Tage wirklich einige Erfrischung und Ruhe. Wundervoll waren die Blicke auf den allabendlich erglühenden, unmittelbar gegenüber aufragenden Pilatus und die stillen einsamen Gänge durch Matten und Wald, wo kaum einmal ein menschliches Antlitz aus dem Tannendunkel auftauchte und nur Specht und Eichhorn ihr spukhaftes Wesen trieben.

Noch ehe die großen Augustferien in Sicht waren, am 7. Juli 1913, trat die ernste und schöne Aufgabe an ihn heran, die er nicht ablehnen wollte noch konnte: die Hochschulkantate. Dem Gesuch der Erziehungsdirektion des Kantons Zürich entsprach der Dichter unter der Voraussetzung, daß Friedrich Hegar, mit dem vor wenigen Monaten der Sieg von „1813" errungen worden war, die Komposition übernehme. Am 16. Juli übermittelte ihm mit ihrem Dank die Behörde Hegars Zusage. Zwischen den Mühen des endenden Semesters, den beschleunigten Vorlesungen, den Doktorexamen, den Fakultäts- und Senatssitzungen legte sich der Dichter Motive und Gestaltung zurecht: „Weißt du mir nichts für die Kantate?" erging die höchst ernsthaft lautende Frage an die Gattin, an den Bruder, an die Freunde. Niemand wußte einen Vorschlag zu machen — und in möglichst kurzer Frist wünschte der Komponist den Text. Was sollte aus der unbedingt notwendigen Ausspannung und Ferienerholung des Gatten werden, wenn ihn das ungelöste Problem bis in die Bündner Berge hinein verfolgte, fragte sich die besorgte Reisegefährtin, als am 2. August wiederum nach Bergün aufgebrochen und in dem bis unters Dach mit Juden und Christen vollgepfropften Kurhotel Quartier bezogen wurde. Eine kleine Hinterpforte öffnete sich nordwärts aus dem Garten ins freie, ebene Feld, wo ein schmaler Weg an Badehaus und Kapelle vorüber gegen die Landstraße führt. Hier sah die Frau während einiger Vormittage, wo er ihre Gesellschaft ablehnte, den Gatten nach seiner Gewohnheit auf und ab wandeln. Sie hütete sich wohl, zu fragen. An dem festlich stillen Sonntagmorgen aber schlug er einen gemeinsamen Spaziergang vor. Nach kurzer Wanderung setzte man sich auf eine halb zerfallene Bank an der strudelnden Albula. „So, jetzt will ich dir die Hochschulkantate vorlesen!" Überrascht, hingerissen, beglückt erlebte sie einen unvergeßlichen Augenblick; er hatte die Hälfte der Dichtung noch in Zürich vollendet und nun alles bis auf den Schlußchor der Studenten fertig-

gestellt. Am Nachmittag fuhr der Bruder zu seiner Kur in Tarasp an Bergün vorüber: „Weißt du mir immer noch nichts zur Kantate?“ frug Adolf mit heuchlerisch bekümmerter Miene zum Waggonfenster hinauf. „Nun wäre es aber an der Zeit,“ meinte der Gefragte betroffen, „daß du einmal ernstlich an die Sache herangingest.“ Da zog Frey seine Blätter aus der Tasche und schwenkte sie vor den brüderlichen Augen hin und her, in denen ein Freudefunken aufblitzte. „Bitte, schick' mir's sofort zu!“ „Und du sogleich wieder zurück!“ scholl es noch in das Rollen des abfahrenden Zuges. Wenige Tage später traf Hegar mit seiner Gemahlin für einige Tage in Bergün ein. Hocherfreut hörte er sich das Werk an, von dem ihm eine schleunigst gefertigte Abschrift nach Zürich folgte. „Der gute Eindruck,“ schrieb er am 18. August zurück, „den ich von Ihrem Werke erhalten hatte, als Sie es mir vorgelesen haben, hat sich bei genauerer Kenntnis nicht nur wiederholt, sondern noch verstärkt; aber auch alle Schwierigkeiten, die der Komponist zu überwinden haben wird, und meine Zweifel, ob mein alter Kopf einer solchen Aufgabe noch gewachsen sein wird. Die Schwierigkeiten liegen namentlich darin, die schönen, aber weit ausholenden und sichergehenden Verse musikalisch so zu gestalten und unterzubringen, daß weder Monotonie entsteht noch ein buntes Vielerlei, sondern ein organisches Gebilde. Ich habe gleich am Samstag angefangen zu skizzieren, und wenn ich, wie ich hoffe, täglich zwei bis drei Vormittagsstunden an der Arbeit bleiben kann, so werde ich Ihnen bis Anfang September sagen können, ob ich die umfangreiche Aufgabe übernehmen kann. Wenn ich nur zehn Jahre jünger wäre! Die Sache an und für sich macht mir ja die größte Freude; aber die Angst, ob ich zur Zeit damit fertig werden kann, das ist es, was mich peinlich aufregt. — Eine Kürzung glaube ich Ihnen jedenfalls vorschlagen zu sollen, nämlich Nr. V: das Volk. Würde ein gemischter Chor zur Verfügung stehen, so könnte man diesen dort einsetzen lassen und gewänne neue Farben. Da das aber wegen der räumlichen Verhältnisse ausgeschlossen ist, und der Männerchor schon vorher Begeisterung und Stimmung reichlich ausgegeben hat (das gesungene Wort muß notgedrungen länger beim Einzelnen verweilen), so wäre eine gewisse Monotonie kaum zu umgehen, und das könnte für das Ganze gefährlich werden. Oder halten Sie die Stelle für notwendig als Übergang! Wenn ja, so müßte vor V ein kurzes Orchesterzwischenspiel eingeschoben werden, vorn (?) im alten Landsknecht-Styl mit Trommeln und Pfeifen. Das wäre ein Ausweg. Ich will noch weiter

darüber nachdenken. Die Sache läßt mir Tag und Nacht keine Ruhe und der beste Wille ist da. Aber — ein 72-jähriger Greis!"... Nun war also die Reihe der künstlerischen Kümmernisse, der Erwägungen und aufwühlenden Fragen an den Komponisten übergegangen. Er hat nicht umsonst gebangt. Im Druck stellt die Festkantate 35 Oktavseiten dar[262]), in der Niederschrift umfaßt der Klavierauszug 110 Seiten Großquart. Das gibt einen Begriff von der Arbeit Hegars, die — so bewies auch die einstündige Dauer der Aufführung — sich nur mit dem Maßstab einer großen Symphonie messen läßt. Es war ihm gelungen, die Schöpfung Freys ohne jede Verkürzung und mit nur zwei bis drei unmerklichen Wortänderungen durchzuführen. Die besorgniserregende Nummer V wurde vom Männerchor ohne vorhergegangenes Zwischenspiel weitergeführt — es war geglückt, die großen Männerchorpartien so zu differenzieren, daß die wechselnden und doch innerlich einheitlich zusammengehaltenen Gesänge nirgends den Eindruck ermüdender Längen hervorriefen. Erst vor dem Eintritt der Kappelkämpfer setzte dann der hinreißend frische, stramm rhythmisierte Marsch mit Trommeln und Pfeifen ein und schuf eine zugleich entspannende und aufreizende Episode[263]). Ganz besonders schön dann noch die Gesänge der Fakultäten und der packende Schlußchor. Während des Winters lud der Komponist Frey und seine Frau und den amtenden Rektor der Universität, Prof. Egger, in sein Haus, um ihnen auf dem Klavier, und assistiert von seiner Tochter, der feinsinnigen, von Grund aus musikalischen Konzertsängerin Frieda Hegar, den ersten beglückenden Begriff seines Werkes zu vermitteln. Als dann am Samstag, den 18. April 1914, der große vormittägige Weiheakt vor sich ging, in dem von wehendem Frühlingsgrün mit feinem Geschmack geschmückten großen Lichtsaal die Festreden verstummt waren und die jubelnd ansteigende Ouvertüre den hohen, sonnendurchfluteten Raum füllte, da war in der schier unmeßbaren Menge wohl keiner, den nicht das Gefühl erhob, jetzt die schönste Weihe des hohen Tages zu erleben, die Weihe der Kunst[264]). Der Aufführung war am Tage vorher vor etwa tausend geladenen Zuhörern eine glänzend verlaufene Hauptprobe vorangegangen[265]); bei einer nachfolgenden Akustikprobe für das gesprochene Wort las Frey Teile seines Textes, sein Vaterlandslied und die Kleistsche Kriegsnovelle. Obwohl die in drei Geschossen den mächtigen Innenraum umschließenden Arkaden unbesetzt waren, blieb er bis in die letzte Ecke verständlich, eine Beruhigung für die Redner des nächsten Tages. Als an diesem selbst die

letzten Töne der Kantate über der lauschenden Menschenmenge verwehten, die Frühlingssonne ihr Gold über das Podium, die Farbenpracht der studentischen Banner und Korpsmonturen, die malerischen Talare der fremden akademischen Delegierten goß, erhob sich ein Sturm begeisterter Zurufe an den Dirigenten Hegar, die Mitwirkenden und den Dichter. „Nach der Ovation", erzählte dieser Frau Thurnheer (20. IV. 1914), „für Hegar begannen plötzlich Rufe: Frey! Die Kollegen drangen auf mich ein und forderten mich auf, zum Podium zu gehen, was ich nicht wollte. Da erschien das Rektorat, ergriff mich und schleppte mich nach vorn wie ein Metzger ein Kälblein schleppt. Lautes, mächtiges Geschrei." Mit der Teilnahme an dem Bankett in der Tonhalle und an der weihevollen Orpheusaufführung im Stadttheater schloß er seinen Part an den Festlichkeiten ab.

Nachdem noch in der ersten Augusthälfte des Vorjahres die Dichtung der eidgenössischen Post übergeben worden war, hatte der Dichter jenes Gefühl der Leere zu überwinden, das dem Abschluß eines produktiven Werkes zu folgen pflegt: „Seit die Kantate abgefahren ist," schrieb er damals (14. VIII. 1913) an Anna Fierz, „fühle ich mich freier, obgleich es mich seltsam berührt, daß ich nichts mehr zu tun haben soll. An einer Nummer feile und bessere ich noch. Das Befinden ist ordentlich. Mais on sent l'antiquité und daß man müde hierher kam." Im Hof Ragaz, wo er am 10. September eintraf, „da ich es noch sehr nötig habe", konnte er, wie er an Anna Fierz schrieb, „den Taubstummen spielen" und fand sich bald erholt dank seiner Schweigsamkeit. Nun konnte er sich wieder den Spätlingen für den neuen Gedichtband widmen. Er nahm zunächst das „Konzert" noch einmal unter die Finger und ermahnte auch Frau und Freundin, es sich anzusehen, lehnte aber dann ihren Umstellungsvorschlag ab, „denn Logik ist in einem Gedicht nicht die Hauptsache". Am Schluß seines Aufenthaltes konnte er — es war der einzige Fall einer solchen Äußerung — doch der Frau melden (27. IX. 1913): „Im ganzen bin ich mit den Gedichten ziemlich zufrieden. Nur ‚Einst' gefällt mir nicht recht, ich weiß nicht warum. Und die Christnacht ist schwer." „Ich lebe aber auch wie ein Kurmuster"; den Kursaal beschritt er überhaupt zum erstenmal. Eine nach Vitznau angesagte Schillerstiftungssitzung — ihre dickgefüllten Mappen hatte er noch in Ragaz erledigt — würde er „so gern schwänzen, aber ich habe mir überlegt, daß es eigentlich nicht geht, zumal das Traktandum wichtig ist, und ich ein Wort dazu zu sagen habe."

So kehrte er mit der Versicherung heim: „Ich wiederhole, daß ich glaube, eine gute Kur gemacht zu haben." Es war, auch gesundheitlich, eines seiner besten Jahre.

Der Spätherbst legte ihm noch einen rotbackigen Apfel auf den Tisch. Es war Fritz Enderlins Buch: „Adolf Frey. Ein Kunsterlebnis." [266]) Nun widerfuhr ihm, was ihm C. F. Meyer einmal gewünscht und was er in engerem Rahmen und anderer Weise schon vielfach und dankbar auch von anderen seiner jüngeren Freunde erfahren hatte: „Ich kann es Ihnen nicht sagen, hoffe, Sie werden es auch einmal erleben, wie wohltuend es für den Altern ist, von dem Jüngern in einer Weise gewertet zu werden, wie er es von seinen Altersgenossen unmöglich verlangen kann." „Lieber Freund," dankte ihm Frey, „herzlichen Dank! Meine Frau und ich freuen uns sehr über meine historia naturalis, und ich beschließe, soweit meine (nach einer Influenza) etwas wackligen Beine es gestatten, gespreizt unter dem Volke einherzuwandeln. ... Es freut mich vor allem, daß Sie es nicht bei Überzeugung und warmer Gesinnung bewenden lassen, die ja immer etwas Seltenes sind, sondern daß Sie überall mit der genauen Begründung hervortreten." „Tausend herzlichen Dank," hieß es ein andermal, „ganz vorzüglich! ich gratuliere mir natürlich, aber Ihnen auch!" Der endende Winter 1913/14 ließ sich rauh an und ergriff mit der seit Jahren regelmäßig über Zürich hereinbrechenden Influenza beide Gatten in der Mittelbergstraße, oder wie sie Frey, nach seinem Befinden befragt, taufte, Mittelmäßigkeitsstraße Nr. 19. Einladungen nach Freiburg i. Br., wo in einem großen Männerchorkonzert das von Hildebrandt komponierte Vaterlandslied, nach Aarau, wo von Frau Jaques-Dalcroze die Nigglischen Dialektlieder gesungen wurden, mußten aufgegeben werden; aber auch auf die Vortragsreise nach Köln mußte Frey verzichten. Nur einem ihm gewidmeten Nachmittagsvortrag in Küßnacht, wo man seine Lieder sang und Esther Odermatt rezitierte, konnte er beiwohnen. „Seit ich Sie", schrieb er am 9. März 1914 an Miller, „am Mittelberg gesehen habe, habe ich keinen guten Tag mehr gehabt. Vor anderthalb Wochen ergriff mich ein böser Influenzaschnupfen mit Husten, fünf Tage Fieber bis auf 39", und er neige, hieß es ein anderes Mal, „zur Anschauung, Literaturgeschichte sei ein ungesundes Metier: binnen kurzem sind Minor, R. M. Werner und nun auch Erich Schmidt in Charons bateau sans vapeur eingestiegen, alle drei in meinem Alter."

Im April 1914 flüchtete er mit der Frau nach Locarno, um

vor der Hochschulfeier seine angegriffenen „sanitären Verhältnisse" noch etwas zu reparieren. Von dort schrieb er am 3. April über diese Bestrebung an Fritz Enderlin: „... ich bin zu nichts nütze, außer daß ich den Nahrungsmitteln als ein unerschrockener Biedermann kräftig zusetze und mich an der adeligen Schönheit der hiesigen Landschaft freue." Das letztere geschah alltäglich in dem lichten Lärchenwäldchen, das sich vom Quai gegen die Maggiamündung erstreckt. Hier, wo die ersten Frühlingsprimeln sproßten, die Finken ihr übermütiges Lied herausstrudelten — kein Kurpark, aber ein von leiser Frühlingswehmut durchzittertes Stückchen Südland — wandelte er, ohne sich „auf Bankgeschäfte" einzulassen, auf und ab. Es war ein unendlicher Frieden in dieser Stille, den weichen, sonnigen Lüften und über der ruhigen, zugleich idyllischen und monumentalen Seelandschaft. Erst später wurde ein Stück Maggiatal in die Wanderung einbezogen, die historischen und künstlerischen Bauten des Städtchens aufgesucht und in entgegengesetzter Richtung nach Minusio gepilgert, vorbei an dem Castello di ferro auf dem schmalen Ufersträßchen. Und eines Tages zogen sie aus, um die Villa Helios zu suchen. In der weißen Frühlingssonne aus einem knospenden, üppigen Garten herausleuchtend, soweit sie nicht von oben bis unten von einem Katarakt blauer Glycinien behangen und versteckt war, kam sie den Besuchern wie ein fast unglaubwürdiges Märchen vor. Ein aufgeschreckter Rattenfänger gab Laut, bis der Hausherr heraustrat — nicht der Sonnengott höchstselbst, sondern der Maler Hans Garnjobst, der hier mit seiner schlanken, braunäugigen jungen Frau, seiner Schwester und zwei entzückenden Töchterchen hauste, das eine ein noch schlummertrunkenes Blondköpfchen, das ältere braun, grazil und feingliedrig wie die Mutter und von übersprudelndem, südlichem Leben. Leider griff schon nach Jahresfrist der Tod nach dem feinen, selten veranlagten Geschöpfchen. In Hans Garnjobst, dem Freund Albert Weltis, lernte Frey einen Künstler kennen, der nicht nur die locarnesische und Maggialandschaft rein und mit dem eigentümlichen Zauber ihrer Lüfte wiederzugeben verstand, sondern in größeren figürlichen Kompositionen, aller Moderichtung zum Trotz, die Wege Böcklins und wohl noch mehr Feuerbachs wieder einzuschlagen versuchte. „Ja, über den", hatte Frey einmal eine Frage Enderlins nach Feuerbach beantwortet, „müssen wir einmal reden! seine großen stillen Zauber sind unauslöschlich!" Nun leuchtete ihn aus den geadelten Gestalten Garnjobsts eine Erinnerung an den großen Meister

an. Temperaprobleme, Weltifragen wurden besprochen, und aufs liebenswürdigste sagte Garnjobst seinen Beitrag an Briefen seines Freundes zu. Es waren genußreiche Stunden im Atelier in Minusio, wo der reiche Bildervorrat gemustert, neue Entwürfe vorgelegt und der Plan einer Züricher Garnjobstausstellung erwogen wurde. Dann drängte die bevorstehende Hochschulweihe am 1. April zur Heimkehr.

Mit freudiger Genugtuung betrat Frey sein neues Auditorium, das er aber bald mit dem Auditorium maximum vertauschen mußte, um für seine Zuhörer Raum zu gewinnen. Im deutschen Seminar wurde die noch immer recht vergrößerungsbedürftige Bibliothek eingeräumt; auch über die künstlerische Ausschmückung, die einem jungen Züricher Maler, Hügin, übertragen war, hatte er sein Votum abzugeben.

Während Zürich seine hohen Universitätstage feierte, bereitete sich auch in Bern Festliches vor, wobei Freys Muse ein Wort mitzusprechen haben würde. Am 22. April ließ ihn Professor Otto v. Greyerz aus Bern wissen, daß einige seiner Bundesfestspiele zur Aufführung auf dem „Heimatschutztheater" der großen für Mai geplanten schweizerischen Landesausstellung ausersehen seien: „Die Mazze" und „Im Laupenstreit". Am 14. Mai wurde ihm gemeldet, die Proben der Berner Singstudenten seien im besten Gang; auf die Mazze soll der Vortrag alter Lieder durch Hans Indergand und darauf der Laupenstreit folgen: „Sie (die Stücke) werden später, z. B. am Schweizer Lehrertag, wiederholt, die Mazze auch als Eingang zu einem Walliserabend" [267]). Es war Frey nicht möglich, einer der Proben beizuwohnen; dagegen sah er eine der Aufführungen, die zu seiner Freude verlief, obwohl er konstatieren mußte, daß für die Aufrollung kriegerischer Massen, wie sie besonders der Laupenstreit verlangt hätte, die Bühne des Heimatschutztheaters zu klein war. Zur Eröffnung der Landesausstellung hatte der „Bund" ein Gedicht Freys zu bringen gewünscht; aber der Vielbedrängte fand Zeit und Stimmung für eine Neuschöpfung nicht; überdies hatte ihn der Hottinger Lesezirkel für die Gluckfeier mit Beschlag belegt. Und er erwog einen neuen großen poetischen Plan.

Vierzehn Tage nach der Gluckfeier standen in Freys Wohnung die Koffer bereit, die seine Frau zur Absendung in die Sommerfrische packte. Da geschah das Unglaubliche, Entsetzliche, an das niemand glauben mochte und das nun die Zeitung in aller Ohren schrie. Verstört kam der Gatte aus dem letzten Kolleg des Semesters: vor der Universität hatten es die Zeitungsausrufer verkündet, die fremden Studenten waren

von einem Augenblick auf den andern auf und davon: Krieg! Krieg! Man hielt es in dem vom Straßenverkehr abgelegenen Haus nicht mehr aus. Drunten in der Stadt Getümmel, Ausrufer, Menschenmassen, Trommeln! Ein paar Extrablätter in der Hand kehrten die Gatten nach Hause. Von Abreisen keine Rede mehr. Die Koffer wurden schweigend nach dem Estrich geschafft; dafür stopfte die Frau zwei Rucksäcke mit dem Nötigsten voll, was eine Flucht erforderte, falls der Feind ins Land käme. Ein gelungener Einbruch konnte ihn in zwei Stunden nach Zürich bringen — und schon vernahm man, daß die Basler Rheinbrücke unterminiert sei und jeden Augenblick gesprengt würde. Ergriffen sah man am nächsten Tag, dem 1. August, die kriegsmäßig ausgerüsteten, schwer bepackten Kolonnen der zur Grenzwacht abziehenden eigenen Leute. Was würde werden? Am Montag kam der Sturm auf die Banken; was sollte mit dem bißchen Hab und Gut geschehen, auf das man angewiesen war? Ein jeder suchte sich für alle Fälle ein paar Dutzend Goldstücke nach Haus zu nehmen, ehe sie staatlich eingezogen würden. Dann die Organisation der Arbeit, welche die zum Dienst Ausgezogenen hatten liegen lassen müssen, auf dem Feld, in den Werkstätten, den Schulen, den Amtern. Überall traten freiwillige Hilfskräfte ein. Die Frauen begriffen ihre Aufgabe. Ein neuer Zustand bildete sich. Voll innerster Anteilnahme, aber äußerlich gelassen, setzte sich Frey an seine Arbeit. Auf welcher Seite seine Sympathie war, darüber gab es kein Schwanken und dazu stand er; als die unerhörten Leistungen der deutschen Armee sich Schlag auf Schlag folgten, als für Willen und Kraft Zeit und Raum keine Schranken mehr zu bieten schienen, eine heldenhafte Tat die eben erscholleне überbot, da brach von seinen so leicht herb geschlossenen Lippen einmal ein Schrei der Bewunderung und riß ihn über die bange Vorahnung eines unheilvollen Verhängnisses hinweg, die der Einbruch in Belgien in beiden Gatten weckte. Aber von lauter öffentlicher Parteinahme hielt ihn die Rücksicht auf die bedrohliche Spaltung im eigenen Vaterland zurück und die Pflicht einer strengsten Neutralität, mit der er es bitter ernst nahm und die dem Angestellten des neutralen Staates zukam. Ihm verbot Ethik und Taktgefühl, unter dem Deckmantel der Neutralität Sensation für die eigene Person zu erstreben oder manches bittere Vorkommnis, das sich auf der andern Seite ereignete, zum Anlaß einer die Kluft noch erweiternden Attacke zu nehmen: „Verehrter Herr Kollega," schrieb er (31. XII. 1914) an einen an einer deutschen Universität wirkenden Landsmann (Prof. Heinr.

Alfred Schmid, damals in Göttingen), „... wir in der Schweiz, die den Deutschen Heil wünschen, deren titanisches Ringen und gewaltige Fassung wir bewundern, wir müssen aus Neutralität schweigen; auf unsere Westschweizer müssen wir Rücksicht nehmen, die auf uns keine nehmen. Und immer wird unsere Position erschwert durch Auswüchse der deutschen Presse... Es wird bei uns vielfach gesagt und empfunden, daß wir eigentlich übler dran sind als die im Kampfe Stehenden." Und bei einer andern Gelegenheit warf er (an C. Spitteler 15. XII. 1914) die Frage auf: „Liegt nicht eine Inkonsequenz darin, daß Sie vom Schweizer Zurückhaltung, Bescheidenheit, Schweigen fordern und dennoch die Kriegführenden in einer Weise beurteilen, die keineswegs unparteiisch ist? Ich glaube. Wird nicht diese Beurteilung von so gewichtiger Stelle die Lage unseres Vaterlandes noch erschweren, die sowieso schwieriger und gefährlicher ist als Sie anzunehmen scheinen? Ich glaube bestimmt!" Die strenge Neutralität, die er sich zur oft nicht leichten Pflicht machte, verbot ihm u. a. auch, einer Aufforderung um einen Beitrag zu einer „Kundgebung für Deutschlands Recht" zu entsprechen oder, wie ihm von anderer Seite nahegelegt wurde, sich in der „Internationalen Monatsschrift" zu dem Thema zu äußern, so sehr es ihm am Herzen lag [268]).

Dagegen blieb er nicht zurück, wo es die Stärkung der vaterländischen Gesinnung in der Schweiz selbst galt. Das Präsidium des neugegründeten schweizerischen Schriftstellervereins, das ihm angeboten wurde, konnte der Überlastete freilich nicht übernehmen, und sein Beitrag für den von diesem herausgegebenen Band „Die Schweiz in Waffen" war keine ad hoc entstandene Neuschöpfung. Aber für das Kartenunternehmen der städtischen Kriegsnotunterstützung steuerte er den empfundenen, von Ernst Würtenberger illustrierten Spruch „Kindes Tischgebet" bei, und sein Vaterlandslied erklang an der Grenze: „... wie mir das Kommando geschrieben hat, wird das Lied mit großer Begeisterung gesungen", meldete ihm ein neuerstandener Komponist desselben, Carl Heß [269]). Das beste tat wohl die Aufführung von sechs seiner Bundesfestspiele. Im Oktober veranstaltete das Stadttheater, das unter der künstlerisch hervorragenden Direktion Alfred Reuckers stand, eine Reihe von Vorstellungen, die begeisterte Aufnahme fanden, von sechs Stücken, es waren: Rudolf von Habsburg, Die Geächteten, Im Laupenstreit, Die Mazze, Die Schweizer vor Novara und Pestalozzi in Stans. Es war dabei von wesentlicher Bedeutung, daß Louis Rainer den für

den Berufsschauspieler schweren, starken und doch einfachen Ton des Heini in den Geächteten und des sterbenden Ländlers im Laupenstreit ergreifend fand. Wiederholungen im November waren speziell für von der Grenzwacht beurlaubte Soldaten und die Jugend bestimmt. Ihnen erklang mit besonderer Bedeutung von der Bühne:

„Aus heut'ger Treue soll die künft'ge blühen
Vom Sohne zu den Enkeln fort und fort!"

und Pestalozzis Gebet:

„... den kommenden
Geschlechtern unsres Vaterlands verleihe
Das Gut der Menschlichkeit und Bruderliebe!"

* *
*

Der Sechziger

Eine Geburtstagsidylle

Motto: Heut schreiten die Stunden
In festlichem Zug —
Wir kränzen die Wiege,
Die weiland dich trug —

Was Liebes und Holdes
Im Busen uns ruht,
Heut schwillt es und quillt es
Wie Segel und Flut.

Es dehnen die Pfade
Des Lebens sich weit —
Wir schwingen mit Wünschen
Dich über die Zeit!

(Stundenschläge, S. 8.)

So war es, als mit festlichem Gruß die schwesterlichen Musen Musik und Poesie den Ehrenabend Adolf Freys einläuteten. Am 17. Februar 1915. Wochen vorher hatte sich ein Komitee aus dem Kreis seiner jungen Freunde und ehemaligen Schüler, Herren und Damen, zusammengetan, um in der Tonhalle einen öffentlichen literarisch-musikalischen Festabend zu arrangieren; das Einladungszirkular schloß mit der Aufforderung, „im Anschluß daran an einer intimen Nachfeier im Freundes- und Schülerkreise Adolf Freys auf dem Zunfthause zur Saffran teilzunehmen". Während der Saal sich bis zum letzten Platze füllte, wandelte Frey vor dem Tonhallegebäude in der klaren, kühlen Abendluft

noch einige Gänge mit der Frau hin und her und lauschte der ersten Amsel, die sich mit leisen Stimmproben vernehmen ließ — der ersehnte Lenzgruß! Drinnen aber blühte und duftete der Frühling schon mit allen seinen Kräften vom rosengeschmückten Podium herunter, wo Berta Schemann, die Künstlerin vom Züricher Stadttheater, die vor Monaten seine Gluckdichtung unter dem Wehen der sommerlichen Wipfel gesprochen hatte, nun die feinen Eröffnungsverse Fritz Enderlins vortrug: den Gruß Euterpens, den ihre Abgesandtin, durch Krieg und Mord dringend — „Kein Element mehr achtend, stürzen keuchend des Chaos losgelassene Gesellen Zu wütender Umarmung aufeinander, Die Lüfte selbst mit blutgem Mord nicht schonend" — an die Stätte des Friedens bringt. Auch Klio, auch Melpomene, doch vor allen Euterpe ist dir hold: „Sie blickt dir übern Arm in die Gesichte, Wirft Feuer auf die Flambergklingen, Sternschein auf Firn und Felsenwall." Unversehens ließ sich mit leisen Klängen aus dem Verbindungsgang zwischen den beiden Konzertsälen ein Chor vernehmen, Männer- und Frauenstimmen: „Wir zücken und klingen aus blauen Gründen, Wir steigen aus schweigender Nacht", feierlich getragen, anschwellend und wieder in die Heimlichkeit der Melodie versinkend. Und wieder hob sich der Gesang: „Aus lauer Sternennacht hat sich die Muse ans Kammerfenster dir gelegt, In deinem schlummerlosen Herzen Brennende Sehnsucht wachgeregt", und die bewegteren Rhythmen drängten sich zu aufsteigenden Gängen: „Und als du verlangend aufgefahren, berauschte dich ein süßer Schall, Aus sternenüberströmtem Garten sang schluchzend eine Nachtigall." Gehalten bog die letzte Strophe wieder in den Rhythmus des Anfangs ein, „Da sind wir an deinem Busen erwacht, Wir reigten um dich in der silbernen Nacht", und in jubelnder Steigerung kehren zum festlichen Gruß aus allen Fernen seine Liederseelen zum Dichter zurück, bis die modulierenden, nun in vollen Akkorden geeinten Unisoni — „Wir füllen dein Herz und füllen den Saal und jede Brust mit dem Widerhall" — in dem mächtigen harmonischen B-Durschluß verklangen. Fritz Enderlins tiefempfundenes, formvollendetes Gedicht hatte Meister Hegar zu dem einmaligen Anlaß in klingendes Gewand gehüllt und der musikalisch fein geschulte Häusermannsche Privatchor brachte es zu vollendeter Wiedergabe[270]). Der letzte Klang verschwebt, auf dem Podium hebt sich vom festlichen Grün der Lorbeerbäume die Gestalt des Festredners ab: Hans Trog zeichnet in fest verfugten, geschlossenen Sätzen den Menschen, den Gelehrten, den Dichter in seiner einheitlichen ein-

maligen Persönlichkeit. Wie eng verbunden er der Stätte ist, die ihn heute ehrt: „Den wir dankend ehren wollen, ist der Unsere, gehört unserm Vaterland, unserer alemannischen Schweiz mit Leib und Seele als einer ihrer besten Söhne, ist mit Zürich so eng verwachsen, daß man sagen kann: die Stadt hat keinen treueren, überzeugteren Herold ihres Ruhmes besessen als diesen Sohn des benachbarten Aargaus." Er erinnert an die Zürcher Festspiele, an Keller, Meyer, Böcklin, Koller, Welti, deren Kündiger Frey ist. Aus tiefgedrungenem Verständnis beider Künste sprechend, streift der Redner das Laokoonbuch. Dann gedenkt er des Heimatbodens Freys, der Eltern, die ihm das Erbe sanfter Melancholie hinterließen, das ihn u. a. so tief in die Seele eines Salis blicken ließ und das einem Teil seiner Gedichte den dunklen Untergrund gab. Das ruft nun einer trefflichen, weitaus greifenden Analyse des Dichters: sie gilt dem Reichtum und der Kraft seiner Lyrik, seinen dramatischen Würfen, „wie sie nur dem geweihten Dichter gelingen, weil nur er die künstlerische Fruchtbarkeit solcher Glücksfunde (‚Im Laupenstreit') voll zu erkennen und zu nutzen die Einsicht und die Kraft hat". Von dieser künstlerischen Einsicht spricht der Redner weiter, von der priesterlichen Hingabe an wahre Kunst und wendet sich schließend an den Gefeierten: „Dieser reiche Strom von Sympathie, der in diesen Tagen Ihnen, verehrtester Herr, von allen Seiten entgegenkommt, ist der nicht im höchsten, vornehmsten Sinne des Wortes Glück?" [271])

Und nun kam in gesungener und gesprochener Dichtung Adolf Frey selbst zum Wort. Mannigfaltig Stimmung und Farbe der ersten Liedergruppe: Johannes Brahms' weiche, traumhafte Modulationen ließen aus schwankenden Zypressenschatten leise, in Schönheit verklärte Schwermut des Dichterbekenntnisses aufschluchzen — „Dunkel klingen meine Lieder" —, Hegar sang das innige, mit seinem Liebesleid spielende „Ständchen" in heimliche Sternennacht, frisch wie Finkenschlag jubelte es aus Othmar Schoecks „Schöner Ort", und Friedrich Niggli fand meisterlich den herben Ton von „Zuflucht" und den träumerisch-visionären von „Schlummerlied". Leicht verliert sonst nach der unmittelbar das Herz ergreifenden Gewalt des Gesanges das gesprochene Wort an Wirkung. Das war hier nicht der Fall. Nachdem Frieda Hegar, von Othmar Schoeck begleitet, in echter Musikalität und innigem Empfinden das letzte und feinste der Lieder zum Ausdruck gebracht hatte, betrat Esther Odermatt das Podium, die einzigartige, ganz von der Seele des Dichters erfüllte Interpretin Freyischer Lyrik. Ohne Riß und Unterbruch

schwang die musikalische Stimmung in den weichen Lauten ihrer warmen, biegsamen Stimme weiter, Kunst mit Kunst einigend. Sie sprach aus den Totentänzen das ahnungsvolle, in Herbstwehmut getauchte „Abendmahl", den unheimlichen, bildstarken „Feldherrn", das beschwingte „An die Nachtigall", die von frühlingszartem Sehnen zu hingerissener Leidenschaft sich steigernden Liebesgedichte „Sehnen", „Hoffen", „Einem Gott gleich", „Der Brief", „Regenbogen"; und dann, nachdem die unalternden Dialektliedchen Fritz Nigglis verklungen waren, aus „Winkelrieds Heimfahrt" den ergreifenden Schluß: „Erwachen", „Erlöschen" und „Ehrengedächtnis":

„Dort steht der Feind! Die Hörner klingen!
Das Banner zuckt! Der Sturmlauf saust —
Da brichst aus Speeren du und Klingen
Den Sieg uns mit geschienter Faust!"

Kampf, Erhebung! Prachtvoll nahm der hämmernde Chor der Kappelkämpfer aus der Hochschulkantate die Stimmung auf. Da ein Paukenschläger nicht zur Stelle war, so wirbelte Friedrich Hegar trotz seiner dreiundsiebzig Jahre hinter der Front seiner Sänger — des Lehrergesangvereins — den Trommelschlägel eigenhändig aufs Fell; dann der aus Erdennot emporsteigende Schluß von „jenem Geist, der aus dem Staub zum Lichte weist". So schlossen sich alle Darbietungen der einzigartigen Dichterehrung zum einheitlichen Kunstwerk zusammen. Jubel und Begeisterung flauten nicht ab, bis außer den Mitwirkenden auch Adolf Frey auf dem Podium erschien, wo ihn Lorbeer und Rosenglut empfingen.

* *
*

Durch die sternkühle Nacht, über die raunende Limmat, an der die unruhigen Möwen mit allerlei rätselhaften Lauten das Glucksen der ziehenden Wasser begleiteten, begab man sich hinüber nach dem alten Zunfthaus zur Saffran, wo sich der zweite Akt abspielen sollte. Auf der alten, breiten Eichentreppe und dem Vorplatz drängte sich eine über Erwarten zahlreiche Teilnehmerschaft von über anderthalbhundert Köpfen, den Rahmen der Nachfeier erweiternd: Freunde aus Nähe und Ferne, Vertreter von Korporationen und Gesellschaften. Ein nicht sehr hoher, stilvoll dunkelgetäfelter Saal in den schönen Viereckdimensionen der alten Zunfträume, breite, behagliche Fenster, die drei Wände ent-

lang in Hufeisenform die linnengedeckten Tische mit den spiegelnden Gläsern — aber das war es nicht, was den eintretenden Dichter und die Gäste bannte: eine zauberische Blumenfülle — war der Frühling selbst dagewesen? — überspann die festlichen Tische ringsum; zartes Grün und ein überquellender Reichtum an weißem Flieder, Cyklamen und Margeriten bog sich, nickte und schimmerte im Licht, das Werk der Malerin Berta Odermatt. In warmen und feinen Worten begrüßte einer der Lieblingsschüler Freys und der Festinitianten[272]), Dr. Eduard Korrodi, den Jubilar mit Dank und Verehrung seiner Schüler. Die Verdienste des Literarhistorikers erhoben die Kollegen Prof. Vetter und Ermatinger; für die Kunstgesellschaft sprach Oberst Ulrich, zugleich der Künstlermonographien Freys gedenkend. Dann redete Jugendfreundschaft: Prof. Wilhelm Schultheß erzählte aus den Tagen, da sie beide die Aarauer Schulbänke drückten, wie Frey ihm, der früh mit der Geige hantierte (und später seine Musikergaben auf den Sohn Walter Schultheß vererbte), auf die Bude zu rücken pflegte: „Spiel mir ‚Zu Straßburg auf der Schanz' oder ‚Morgen muß ich fort von hier'", und seine Lieblingsmelodien nie genug hören konnte. Dann gedachte er der fast gleichzeitig geschlossenen jungen Ehen und versäumte nicht, der Gattin des Freundes ein Kränzlein aufzusetzen und die Brüder zu feiern, den unvergessenen Toten, Emil, und den lebenden, im Dienst des Vaterlandes unermüdlichen und unentbehrlichen, Alfred. Dieser verlas nun die Glückwünsche, darunter den besonders warmen und nachdrücklichen der aargauischen Regierung. Den Reigen der Anreden beschloß schwungvoll ein Mitglied des Deutschen Seminars, Herr Hugentobler. „Und nun", so endet der Bericht Ed. Korrodis, „bedankte sich Adolf Frey selber für den festlichen Abend, und er war in der homerischen Lage, vor einem ganzen Schiffskatalog von freundlich Mitwirkenden sich zu sehen. Wie ein Einsiedel komme er sich vor, der aus seiner Kapelle heraustrete und den man belobe, daß er sich gut gehalten habe. Seinem künstlerischen Ziele, seinem Verhältnis zu seinen Schülern, die er mündig und unbefangen gegenüber aller Individualität in der Kunst haben wolle, gab er Bekenntnis, leitete die innigen Worte so rasch als möglich weg zu dem Gedanken, der sein Dichterwerk und seine Forscherarbeit je und je durchleuchtete: dem Vaterland, ihm gehörte das letzte Worte, ihm klangen die Gläser!" Losgebundener sprudelte dann die gesellige Lust. Es war eine reizvoll aus jung und alt, aus Herren und Damen jeder Geisteszunft, aus Zürich, dem Aargau, der Bundeshaupt-

stadt gemischte Gesellschaft, die sich jetzt begrüßte, neu gruppierte und noch zwei scherzhaften Darbietungen lauschte, die junge Damen des Deutschen Seminars ausführten. Wie Rosen und Lorbeer zwischen dem Dichter und seiner Lebensgefährtin zu teilen seien, diese in beschwingten Versen von C. F. Wiegand aufgestellte unakademische These entschieden Eros und Psyche in bewegtem Wettstreit zugunsten einer Umdrehung: einmal gebührten die Rosen dem Dichter, der Lorbeer seiner Fürsorgerin. In die Stapfen des halbgöttlichen griechischen Liebespaares trat alsobald ein irdisches, das Rokokoliebespärchen, Damon und Doris, das sein zierlich-heiteres Erlebnis zu Fritz Enderlins neckisch spielerischer Komposition sang und mimte, und es fehlte auch eine Hauptperson aus Freys graziösen Versen nicht: „Dieses unschuldsvolle Tier, dieses Lämmchen schenk ich Dir!"

Noch in dem ersten Stundenpaar des neuen Dichterlebensjahres, und ehe Scherz und Lied abzubröckeln und zu verbleichen begannen, brach man auf. Die heimgekehrten Dichtersleute empfing in ihrer winterstillen Wohnstube ein Glühen und Blühen von roten Nelken, Azaleen, Alpenveilchen, Kamelien, Veilchen, Schneeglöckchen und was Gärtnerkunst nur aus Töpfen und Schmuckkörben hervorzuzaubern verstand. Dazwischen dehnten sich leckere, braune Kuchen, lachten Körbe mit goldenen Orangen und grünschimmernden Trauben, silberhalsige Flaschen streckten ihre gezwängt verschnürten Köpfe hervor, gelbe Bananen und schlanke, düstere Rauchwürste krümmten sich dazwischen und verheißungsvolle Töpfchen versteckten sich zwischen bunten Seidenbändern. Und Briefe! Briefe! Verblüfft, überwältigt standen die Beschenkten vor all den Spenden der Liebe und Freundschaft, ehe sie den Schlummer suchten. Am andern Tag, dem Geburtstag selbst, ging das so fort: wie ein kleiner Junge freute sich der neugebackene Sechziger. „Es kommt wieder was!" rief er der Gattin zu, wenn die Gartenpforte den Paketträger einließ oder um die Hausecke soeben eine blaue Dienstmannenbluse verschwand oder im Arm eines Gärtnerburschen eine hochgetürmte Pyramide weißen Seidenpapiers hereinschwankte, an deren Spitze wie ein Freudenfähnlein ein angenestetes Briefkärtchen lustig wackelte. Es waren Abend und Tag, an denen die Freude aus vollen Krügen schenkte! Unter den brieflichen Gratulanten fanden sich u. a. die Zürcher Kunstgesellschaft, die Lehrerkonferenz der Aargauischen Kantonsschule, der Lesezirkel Hottingen, der Verein für Verbreitung guter Schriften usw. Und mancher klangvolle Name des In- und Aus-

landes. Seltsam berührten den Dichter in dem Glückwunsch F. Schmidts aus Berlin die Worte: „Muß ich's Ihnen sagen, daß Worte und Klänge Ihres Wettstreitgesanges in dieser Zeit oft durch meine Seele ziehen? Wir waren ja viel zu friedlich gesinnt, um 1913 die Schlußworte zu verstehen, die der Dichter ahnend der großen Zeit widmete, in der wir leben. Ein höheres Walten hat gefügt, daß wir hoffen dürfen, ihrer würdig zu sein.“ [273])

Zwei Tage später feierte auch der Literarische Klub den Dichter, der Ungedrucktes aus seiner Mappe vorlas. Wieder hatte der Depeschenträger zu tun; besonders weckte ein Gruß von der Grenzwacht her Beifall: „Steh' ich in finstrer Mitternacht Am Rhein cum grano salis Wacht, Dann denk' ich an den Meister Frey, daß er nicht mehr ein Häslein sei. Doch tönt vom Sundgau ferner Schall Halb wie Champagnerpfropfenknall, Halb wie ein grauser Totentanz, Dann schau' ich ihn im Lebensglanz, Er ist noch jung und lebt und schafft Und seine Verse stehn im Saft. Robert Faesi.“

Unter den Kriegsberichten, wo es von Blut troff, standen in schweizerischen und deutschen Zeitungen [274]) nun die Berichte, die von einem unter Festglanz und Blumenmärchen gefeierten Dichter sprachen, und neben dem scharfen, entschlossenen Greisenantlitz Hindenburgs war das Bild Adolf Freys zu sehen, Kunde gebend aus einer Welt, die noch höherem geistigen Gut dienen durfte.

XV

Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen

Motto: „Ich suchte nach den Quellen, die dem Dichter die Idee, die Anregung boten, und nach den andern, die er für die Ausführung beriet... Ich trachtete danach, auf Grund schriftlicher und mündlicher Mitteilungen, sowie namentlich der erhaltenen verschiedenen Fassungen selbst, das Wachstum der Dichtungen und die für ihre Wandlungen entscheidenden künstlerischen Erwägungen zu erkennen.“
(Vorrede zu Bd. I, S. IV.)

Diese Worte des Vorwortes umschreiben das Verfahren, das wissenschaftliche Ziel, nicht aber den innersten Anstoß zu dem Werk. Dieser

entschleiert sich in der Einleitung: Freys Werk über C. F. Meyers Prosatorsi ist nichts anderes als eine gewaltige Vorarbeit zur Poetik. Es schließt gewissermaßen ab, was als Leitgedanken seine akademischen Übungen und Vorlesungen durchdrang, was ihn zum Laokoonbuch führte, was er an Einzelfällen in den „Schweizer Dichtern" erprobte. Mag immerhin die Treue für den dahingeschiedenen Freund und sein Werk, mag die genaue, zum Teil nur Frey beschiedene Kenntnis der großartigen Trümmerstätte und der Pläne die Wahl gerade dieses Stoffes bestimmt haben, das Entscheidende, Letzte war das Bedürfnis, sich mit den Erfordernissen und Schranken der Dichtkunst, speziell der Novelle und des Romans, endgültig auseinanderzusetzen. Und zwar auf empirischem Wege, auf dem Weg des Experimentes; nicht, wie vorher, durch Analyse vollendet vorliegender Objekte, sondern durch Rekonstruktion. Darin schließen sich die „Unvollendeten Prosadichtungen" an die „Kunstform des Lessingschen Laokoon" an, in der Heuristik, dem Aufsuchen verborgener Kunstelemente. Aber wenn sie dort einem versteckten künstlerischen Kompositionsplan nachgrub, hatte sie hier die Ergänzung von Torsen zu übernehmen, wobei es sich nicht um die Auffindung verlorener Glieder handelte, sondern um Neubildung nur erst geplanter Teile und ihre Zusammenfügung zu dem Ganzen, zur Synthese. Eine dreifache Aufgabe erwuchs daraus: 1. Was hatte der Dichter gewollt, welches war sein Plan? 2. Was läßt sich aus dem Vorhandenen für die Ausgestaltung erschließen? 3. Welches waren die Gründe, warum diese unterblieb. Das verlangte in erster Linie die Untersuchung des Motivs, seiner offenliegenden oder verborgenen, nur zu erratenden Schwierigkeiten und Vorteile. Dann die Gruppierung der vorhandenen Ansätze und Skizzen, ihre innere und chronologische Verbindung, woraus sich Entwicklung und Wandlung des Motivs, der Fabel zu ergeben hatte — nicht selbstverständlich war dabei, daß der chronologische Fortschritt zugleich ein künstlerischer war. Daß eine Prüfung der handschriftlichen Dokumente selbst und ein Blick auf die jeweilige Quelle des Dichters nicht ausgeschlossen werden konnte, war für den Literarhistoriker selbstverständlich.

Die Einleitung, der Vorsaal zu dem Atelier, in welchem dies alles geübt wird, ist ein kleines Kunstwerk für sich und steht an Originalität der Gesichtspunkte, an übersichtlicher Entfaltung und klarster Aussprache zwischen dem Besten des Laokoonbuches und den späteren Einführungen in Welti und Hodler.

Von dem Umfang und der allgemeinen Beschaffenheit der Fragmente, von den im ganzen nicht auf Notizen, sondern auf das Gedächtnis C. F. Meyers grundierten Plänen, von dem Schaffen aus dem Vollen, aus dem Einfall, von den Organisationsmühen, seinem Bedürfnis nach einem vollen, schimmernden Anfang geht Frey zu den für den Kilchberger Dichter entscheidenden Möglichkeiten der Stilisierung über. „Alle wirkliche Kunst stilisiert. Der Monumentalstil scheint es nur in viel höherem Grad zu tun, weil er sich mehr von der Wirklichkeit entfernt und überhaupt das meiste, was die Wirklichkeit oder das dem Alltag sich nähernde Leben bietet, nicht brauchen kann. Der Realist stilisiert unter Umständen nicht weniger, nur mit andern Mitteln und auf andern Gebieten. Diese Arbeit der Umsetzung und Umordnung beim Realisten (Liebermann!) nimmt aber in der Regel nur ein Künstler wahr, während die des Monumentalisten auch dem Laien und Dilettanten in die Augen springt." Und Frey weist nach diesen bekenntnismäßigen Sätzen auf den Salander und auf Heine, dessen Stilisierung auch des kleinsten, einfachsten Liedes Meyer einmal dem jüngeren Freund gegenüber hervorhob. Was aber nicht ausschloß, daß er sich für die Spontaneität seiner Hervorbringung wehrte und zu dem durchaus überzeugenden Bekenntnis gelangte, die Stilisierung müsse ihm im Blut stecken.

Und nun greift Frey in seiner, das Prinzipielle erfassenden Einleitung auf jene Auseinandersetzungen über Qualifikation und Wert poetischer Motive, die er in seiner Vorlesung über die „Aufgaben der Literaturgeschichte" darzulegen pflegte [275]).

Die Fragmente selbst behandelt er in folgender Reihe: Der Komtur, Der Dynast, Petrus Vinea, Die sanfte Klosteraufhebung, Der Gewissensfall (Duno Duni), Der Entschluß der Frau Laura, Der Pseudoisidor, Der Schrei um Mitternacht. Der Anhang des 304 Großquartseiten umfassenden 1. Bandes bringt den Abdruck von handschriftlichen Fragmenten zur Richterin, der Hochzeit des Mönchs und der Angela Borgia, die von der letzten, gedruckten Fassung abweichen, und die Korrigenda; der 2. Band gibt die Faksimiles aller Fragmente und Torsi. Daß die Anfänge des Werkes schon in das Jahr 1901 zurückreichen und eine erste Frucht in der Abhandlung in der „Deutschen Rundschau" über Petrus Vinea trugen, wurde bereits früher festgestellt. Dann ruhte der ganze Plan, bis ihn Frey 1914 aufnahm und dann die große Arbeit in einem Schuß 1915 zu Ende brachte: „Heute trage

ich mein Manuskript der großen Meyernachlaßarbeit in die Druckerei“ [276]), konnte er am 27. März 1916 an Oskar Miller berichten.

Der Komtur. Eine erste Fassung der Studien über diesen Stoff hatte Frey schon 1914 zur Festschrift der Dozenten der Universität Zürich zur Einweihung des neuen Universitätsgebäudes beigesteuert. Jetzt bildete sie, beträchtlich erweitert, den Auftakt seines Buches. Nach einer genauen Registrierung der nachweisbaren und mutmaßlichen Quellen über den Johanniterkomtur Konrad Schmid in der Komturei Küsnacht und einer Betrachtung jener schon 1874 erstmalig gedruckten Ballade „Der Rappe des Komturs“, die ein erstes poetisches Zeugnis für die frühe Beschäftigung des Dichters mit dem Stoff ist, wendet sich Frey den Zusammenhängen des epischen Entwurfs mit der Huttendichtung zu. In der dritten Bearbeitung des „Hutten“ läßt Meyer den Komtur Schmid auftreten; dennoch ist der Stoff nicht etwa ein Nebenschoß der Huttendichtung. Nach den Mitteilungen Betsy Meyers an Frey beschäftigte sich der Bruder schon in den sechziger Jahren, lange vor dem Hutten, mit dem Johanniter — ja dieser war einigermaßen ein Inventarstück der Familie Meyer, eine Lieblingsfigur des Vaters, was der milde, passive Charakter des Reformationshelden begreiflich macht. Es waren Kontrastprobleme, die Hutten und der Komtur Meyer aufgaben, und Frey geht den unterscheidenden und widersprechenden Zügen bis in die überlieferten Bildnisse nach. Freilich gab die Überlieferung über das unentschiedene, neutrale Wesen des Küsnachters wenig her, was die Gestaltung des Charakters und einer aus diesem hervorgehenden Fabel unterstützt hätte, sehr im Gegensatz zu Jenatsch, hinter den Konrad Schmid daher immer wieder zurücktreten mußte. So ließen die angeborenen Mängel des Motivs den Dichter schließlich scheitern, und nach alle den manchmal erzwungen anmutenden Hoffnungen und enthusiastischen Selbstsuggestionen für den „quasi himmlischen Charakter“, denen der Dichter von 1873 bis 1892 brieflich immer wieder Ausdruck verlieh, ist schließlich von den liebevoll gehegten Plänen und dem Ringen, dem Stoff Interesse, Handlung, Kontrast und Spannung zu geben, nichts geblieben, als sieben Seiten Manuskript und die von Betsy und Frey nach des Dichters mündlicher Mitteilung berichteten, teilweise recht merkwürdigen Einzelzüge. Vielleicht ist dieses Schicksal des Komturplanes das tragischste Beispiel eines Mißgriffs im Stoff bei Meyer überhaupt. Der Gedanke liegt nicht weit ab, daß der Plan unbewußterweise mehr aus einem Herzens- und Pietätsbedürf-

nis als aus der künstlerischen Nötigung eines starken Phantasieimpulses geboren war. „Es zeigte sich", sagt Frey in den „Schweizer Dichtern" [277]), „der durchgreifende Unterschied zwischen einem geschichtlichen Stoff, der, wie Jenatsch, einen ungewöhnlichen Helden und eine ungewöhnliche Fabel zugleich bietet, und dem des Komturs, der nur einen Helden, einen sympathischen zwar, doch keinen irgendwie bedeutenden, und keine Fabel, auch nicht die Keime dazu gewährt." Sicherlich lag der temperamentvolle Zwingli dem Dichter C. F. Meyer näher, dem er im „Komtur" einen ansehnlichen Platz einräumen wollte, so daß Gottfried Keller, davon unterrichtet, seinerseits auf eine Zwingliepisode in der „Ursula" verzichtete. Daß an Einzelerfindungen Kostbares in dem Geplanten sich befindet, vermochte den Grunddefekt nicht aufzuheben. Eine interessante künstlerische Materialsammlung, nicht mehr, ist das noch ganz eng an die Quelle (Mörikofer) angeschlossene Fragment „Aurea" (ein aufgegebener Titel statt des „Komturs"); es enthält die gegen Zwinglis Verhalten im Grebelhandel aufzuwerfenden Vorhalte.

Anscheinend günstiger stellen sich die Chancen des „Dynast" für die künstlerische Gestaltung dar. Hier, so legt Frey dar, stand vor allem eine Persönlichkeit vor dem Dichter, mit der etwas anzufangen war: hier, wie im Jenatsch, mehr noch später im Heiligen, „gab es eine verdeckte Seele zu enthüllen, eine dunkle, bedeutende Gestalt zu enträtseln... Auch hier zeigten sich neben dem Helden merkwürdige, markante Köpfe, die den Stift des Charakteristikers lockten;... auch hier starke Geschehnisse, wild und rauh wie die Zeit, aber wie sie nicht ohne Größe: so vor allem die Heldenschlacht bei St. Jakob an der Birs." Es handelte sich nämlich im „Dynasten" um jenen letzten Grafen v. Toggenburg, Friedrich VII., der durch sein Testament „den Eidgenossen die Haare zusammenband", d. h. sein großes Ländererbe sowohl Zürich wie Schwyz versprochen haben soll; er entfesselte durch seine Tücken den sogenannten alten Zürichkrieg, der die Österreicher und die französischen Armagnaken ins Land rief und in der Schlacht von St. Jakob entschieden wurde. Neben dem Urheber dieser bösen Händel wären der Zürcher Bürgermeister Stüssy, der schwyzerische Landammann Ital Reding, der Chorherr Felix Hemmerlin vielversprechende Gestalten geworden. Frey legt die verschiedenen Entwicklungsstadien des Planes auseinander: wie Meyer den Toggenburger in Verbindung mit dem Konstanzer Konzil brachte, wie er ihn dann in einem späteren Stadium um die Kur Brandenburg und das Königreich Böhmen intrigieren ließ, diese Erfin-

dung dann wieder aufgab und den Grafen in die Händel um den Mailänder Visconti herum verwickelte. So wäre die Unterlage des Romans ein historisches Weltbild aus dem 15. Jahrhundert von beinah monströsem Umfang und einer schier unübersehbaren Reihe von Porträtmöglichkeiten geworden, denen gegenüber der Wahl und eminenten Vereinfachungskunst Meyers immer neue Schwierigkeiten gedroht hätten. Keine Rede davon, daß das immer weiter wuchernde Motiv, das zuerst aus der einzigen Szene am Sterbebett des Toggenburgers erwuchs und „eine kleine Novelle" für das Zürcher Taschenbuch werden sollte, mit dem Meyer des bekannten historischen Stoffes wegen überdies ein schweizerisches Volksbuch zu schaffen hoffte, daß dieses Motiv in seiner zuletzt erreichten Ausdehnung auch in Romanform befriedigend zu bewältigen gewesen wäre. Und schlimmer als die übergroße Ausdehnung des historischen Schauplatzes: das Motiv trug einen angeborenen, unheilbaren Krebsschaden an sich: „... es bleibt ein Fehler, über den keine Kunst Meister wird: die Handlung zerfällt in zwei Teile: 1. alles was vor dem Testament liegt und dazu gehört, 2. der Erbkrieg. Das Gebrechen besteht darin, daß nach Abschluß des Vermächtnisses der Held stirbt ... der Bruch im Stoff, das Ausscheiden nämlich des Helden, forderte notwendig einen Ersatz. Sonst setzte sich auf den Stuhl des Poeten der Historiker, und an die Stelle des Einzelschicksals trat die Geschichte des alten Zürichkrieges. Jedes Privatschicksal aber, so trefflich es in die politischen und kriegerischen Begebenheiten verwoben war, mußte sich unbedeutend ausnehmen nach der überragenden Gestalt des Dynasten. Hier gähnte die unübersteigliche Kluft!" Aus dieser Erkenntnis, die sich so ins Schwarze treffend dem Dichter Frey auftat, erklärt sich das ganze Geschick des Dynastplanes: das ein Jahrzehnt lang immer wieder aus dem Dunkel ins Licht tretende, bewundernswerte, heiße Bemühen um den „unermeßlichen und schrecklich abstrusen Stoff", wie Meyer ihn selbst nennt, die tastenden Erweiterungen und Verengerungen der Fabel, die fast widerwillige Einstellung zum psychologischen Motiv, der mißlungene Versuch, Förderung von außen zu finden (Luise v. François!), die Selbstermunterungen zu der fast unübersehbaren Arbeit — kein Wunder, daß unter den ergebnislosen seelischen Mühen die schaffende Hand sank! All das bringt Freys genaue, klare Untersuchung in lebendigem Nachfühlen und scharfer Sondierung heraus, indem er sozusagen das Unausgebaute nachbaut: er geht den Umrissen des historischen Fundamentes nach, enthüllt quellenmäßig und zeitlich den ersten

keimenden Entschluß zu dem Werk und bespricht die Hilfsmittel, unter denen das Kollegheft Georgs v. Wyß Meyer „vortreffliche Lichter" gab und Johannes v. Müllers „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft" die „reichste Ausbeute" gewährte[278]). Über die Entwicklung des Planes sind C. F. Meyers Briefe die klassischen Zeugen, und ihre kostbaren Werte erweisen sich als unentbehrlich für das ganze Unternehmen der Unvollendeten Prosadichtungen. Die selbstherrliche dichterische Einstellung zu dem Material wird aus Freys Ausführungen sichtbar und wie dessen Übermaß wieder schwer auf dem organisierenden Geist lastet; Aufeinanderfolge und Verhältnis der einzelnen Fragmente zueinander treten hervor und die mündliche Überlieferung durch Betsy, Frey selbst und seinen Bruder Emil, zu denen der Dichter über den Dynasten sprach, wird festgehalten und vor Verlust gesichert.

Bei der Frage nach Umfang und Wert der erhaltenen Stücke kommt Frey zu der grundsätzlichen Überzeugung, daß Meyer bei dem bekannten Autodafé, das er im Vorgefühl seiner seelischen Erkrankung vornahm, kaum Unersetzliches vernichtete, vor allem „keine umfangreichen Entwürfe zum Dynasten", wie Langmesser unkritisch annahm[279]). „Seit ich Meyers Nachlaß im ganzen Umfang kenne," wendet Frey ein, „bin ich zur Überzeugung gelangt, daß der Dichter nicht viel und nicht wahllos vernichtete, sondern mit voller Überlegung alles zurückbehielt, was er künftighin zur Fortführung und zum Abschluß der geplanten Werke benötigte: vom Komtur, vom Dynasten, von Friedrich II., von Duno Duni und der sanften Klosteraufhebung."

Keine der solcherweise verschonten Blätter geben größere Rätsel auf, als die Skizzen und Entwürfe zum Petrus Vinea (Friedrich II.), deren Aufdröselung, Sichtung und Deutung der Rekonstruktion schwerste Aufgaben stellte. Sie bilden das umfang- und aufschlußreichste Kernstück des Buches. Genaueste Sachkenntnis, unermüdet bohrender Scharfsinn haben die Wandlungen der Konzeption verfolgt und geklärt, die gewonnenen Hypothesen aus dem Dokumentarischen herausgesponnen und zu einer Wahrscheinlichkeit erhoben, die man für Gewißheit halten darf.

Es war eine aus dem Reichtum seiner Erfindung und der konstruierenden Richtung seiner Arbeit gleicherweise erklärliche Eigenheit C. F. Meyers, daß er Motive und Gestalten, in die er sich eingelebt und die er mit Künstlerleidenschaft ergriffen hatte, die sich aber der Ausformung zum selbständigen Werk widersetzten, daß er solchen Vorwürfen

episodische Aufnahme in ein anderes Werk zudachte oder wirklich verlieh. Er befriedigte damit vielleicht zugleich ein unbewußtes, zyklisches Bedürfnis, das sonst bei ihm kein Recht errang. So kündet sich, nachträglich aufgenommen, der Komtur im Hutten; der Schuß von der Kanzel (Werdmüller) im Jenatsch; so gedachte er einmal, was sich dann allerdings schon rein chronologisch verbot, den Dynasten in den Komtur zu drängen[280]), und so füllten die Gestalten Friedrichs II. und seines Kanzlers Vinea die ursprüngliche Fabel der Richterin, drohten sie zu sprengen und vertrieben schließlich, zu einer selbständigen Fabel gelangt und aus der Richterin ausscheidend, die überlebensgroße Heldin aus Sizilien nach Rhätien und in ein früheres Jahrhundert. Und so preßt der Dichter das ganze Problem der Schuld oder Nichtschuld Vineas in die Hochzeit des Mönchs, und zwar in das kurze Gespräch zwischen Cangrande und Dante: ein Epigramm, ein historischer Spiegel und ein Blitzlicht auf des Dichters jahrelanges Ringen mit dem psychologischen Problem! Indem Frey diese interessanten Zusammenhänge aufdeckt, kommt er zu der Feststellung: wie die Geschichte, so hat auch Meyers Dichtung die Schuldfrage unaufgehellt gelassen. Lag die Schuld oder Mitschuld an dem Unterliegen Friedrichs II. unter den Papst wirklich an einem Verrat Vineas, oder ist dieser von dem mißtrauisch gewordenen Kaiser schuldlos verdächtigt, eingekerkert und gemordet worden?

Unter dem Banner dieser entscheidenden Frage sind alle die merkwürdigen, vielleicht unter den Dokumenten dichterischer Konzeptionen einzig dastehenden unerhörten Wandlungen vor sich gegangen, die C. F. Meyers Vineaplan durchgemacht hat und die Frey mit schärfster, aber vorsichtiger Sonde bloßlegt. Zunächst: Meyers Entwürfe schwanken in der Zuteilung einer Schuld zwischen dem Kaiser und dem Kanzler hin und her, suchend, umgestaltend, den Weg der Geschichte, den ihm Raumer wies, findend und verlassend. Darnach verschob sich aber auch das Schwergewicht des Interesses und der Charakteristik fortgesetzt vom Kaiser auf den Kanzler und wieder zurück. Zuerst war Friedrich II. die den Dichter anlockende, rätselvolle, dämonisch geniale, seiner Zeit entronnene und wieder untertane Gestalt, wie sie die Weltgeschichte bietet. Dann wanderte ein Teil dieser Charakteristika auf den Kanzler über. Zuletzt wurde dieser eine milde, edelmütige, höchst unpolitische Gestalt: er erhielt einigermaßen die quasi „himmlischen" Züge des Komturs, wonach es den übermüdeten Dichter nach den Gräueln seiner Renaissancenovellen verlangte. Das erlaubte aber keinen Verrat, wenigstens

keinen geradlinigen, großstiligen, vollbewußten. So teilte der Dichter schließlich dem Kanzler jenes „Geheimnis" zu, das eigentlich eine Rettung des Kaisers sein sollte, aber auch nicht nur anders ausgelegt werden, sondern tatsächlich ins Verderben führen konnte, und dessen Verschweigen den Kaiser an Verrat glauben macht: nämlich der Kaiser solle dem Papst Waffenstreckung und Aufgabe aller seiner Ansprüche anbieten, dann würde der Papst ein Gleiches tun. Diese nicht glückliche und unsympathische Erfindung, den Kanzler zugleich unschuldig und schuldverdächtig zu machen, nötigte dann zu den einschneidendsten Umänderungen: Friedrich II., zuerst die Hauptfigur und das zu enträtselnde Rätsel, wurde — ganz entgegen der ursprünglichen Konzeption — seiner monumentalen Größe beraubt, in die zweite Linie herabgedrückt und zu einem kleinlich mißtrauischen, grausamen, bloßen Temperamentsmenschen, der Kanzler wurde ein zweideutiger Bruder des „Heiligen". Der Stoff verlor seine Einheit, da noch ein weit vor der Verratfrage zurückliegendes, aber eine Parallele bietendes Moment hereingekommen war, nämlich die grausame Einkerkerung des wirklich verräterischen Kaisersohnes Heinrichs des VII. Statt des einen taten sich vor dem Auge des Dichters drei tragische oder pseudo-tragische Konflikte auf, je nach dem Hervortreten der einen oder andern dem Kaiser entgegentretenden Persönlichkeit. Frey formuliert: eine Heinrich-VII.-Margaritatragödie (die rächende und intrigierende Verräterrolle fällt anstatt an den schwachsinnigen Heinrich an seine Gemahlin Margarita [mit Zügen aus Shakespeares Richard III.]); diese sollte in eine Friedrichtragödie, und die Friedrichtragödie schließlich in eine Vineatragödie übergehen. In der ersten — Auflehnung und Rache — war Gegenspieler gegen Friedrich die rasende Margarita, Vinea Nebenfigur; in der zweiten — Machtgier und Fall — Gegenspieler der Papst, Vinea als Werkzeug Nebenfigur; in der dritten — Mißtrauen, scheinbarer Verrat und Mord — trat Vinea an die erste Stelle, Friedrich an die zweite, und als Nebenfigur kam die Frau Vineas herein. Keines dieser dramatisch gedachten, ineinander übergehenden Gebilde erlaubte aber einen wirklichen tragischen Schluß. Denn mehr als mit irgendeinem andern Stoff rang Meyer mit allen Kräften diesmal nach der großen Tragödie. Vergeblich: der historische Stoff war mit den psychologischen Erfindungen nicht zusammenzubringen, ein nicht ausgleichbarer Bruch klaffte zwischen den Charakteren und ihren Handlungen, und der „Verrat" Vineas, an dem das Gefüge hing, der zuerst auf die

politische, dann auf die psychologische Seite gelegt wurde, war nirgends richtig zu fundieren, d. h. so, daß er menschlich begreiflich und künstlerisch notwendig erschien. Die Formel für den letzten Tragödienplan ist: „Ein Machthaber besitzt einen treu ergebenen, klugen und bewährten Diener, gegen den er mißtrauisch wird... Der Diener tötet sich, weil er dieses Mißtrauen nicht erträgt; der Herr ‚wendet sich erschüttert ab'. Man braucht die Formel nur so nackt herauszustellen, um die Unmöglichkeit dieser Tragödie einzusehen." [281])

So sieht sich Meyer von der gesuchten dramatischen in die epische Form gedrängt. Es war ein merkwürdiges Experiment, das er von Anfang an beabsichtigte: den Stoff zu gleicher Zeit und nebeneinander dramatisch und episch zu bearbeiten. Er begann aber wahrscheinlich mit einem dramatischen Plan, ging dann zum epischen, novellistischen über und kehrte mit einem neuen Entwurf, den er 1891 Adolf Frey mitteilte, nochmals zum Gedanken dramatischer Bearbeitung zurück. Über all diesen Zweifeln und Schwankungen, die ein wahrhaft tragisches Bild künstlerischer Not entschleiern, erkrankte er, und es bleibt nur der schmerzliche Verzicht auf ein Werk, das in seinen erhaltenen Anfängen — denn alle diese Fragmente sind Anfänge des ganzen Werkes oder einzelner Teile — wundervolle Einzelheiten zeigt und — wieviel Herzblut des Dichters ist darin! — eine große resignierte Seele spiegelt.

Die Arbeit Freys, die in der Synthese von Kritik und Aufbau nur von dem Gelehrten und Dichter geleistet werden konnte, geht allen Wandlungen und Umdrehungen in acht großen Kapiteln nach. I. Er stellt die Arbeitsdaten zusammen, macht es, Betsys Angaben präzisierend, wahrscheinlich, daß vor der Richterin (1881) keine Ansätze eines eigentlichen Hohenstaufenplanes [282]) anzusetzen sind, daß Ende 1883 „der Hohenstaufe mit dem Komtur und dem Dynasten das Triumvirat der Anwärter auf die Erlösung durch den Dichter bildete", ja daß eine ernstliche Inangriffnahme des Vinea oder Friedrich II. nicht vor 1887 erfolgte [283]). Die Untersuchung schreitet dann (II.) zu den Quellen weiter, behandelt die Entnahmen aus Raumers Geschichte der Hohenstaufen und stellt als erste daraus resultierende Niederschrift eine von Frey „Expositionsskizze" genannte Liste dar, die in kurzen Überschriften (z. B. „I. Der schlummernde Kaiser, Vinea, Monol" [Monolog]) offenbar den ersten dramatischen Plan festlegt. Aus der scharfsinnigen und schwierigen Erklärung jener vierteiligen (vier Akte) Aufstellung wird (III.) die

Frage beantwortet, ob darin eine Szenentafel oder eine bloße Materialzusammenstellung zu erblicken sei, und nach Beantwortung dieser grundlegenden Frage zugunsten eines Dramenplanes entwickelt nun Frey die aus den Notizen erkennbaren Keime eines Heinrich-Margarita-Tragödiegedankens, einer „Friedrichtragödie", einer „Vineatragödie", wobei natürlich die vorhandenen Textfragmente und die zwei an Kögel und Frey mitgeteilten Planskizzen rückwärtsleuchtend mitzusprechen hatten. Ein IV. Kapitel betrachtet „die spätere Vineatragödie", d. h. die letzte Plangestaltung mit der gänzlichen Umwandlung des Stoffes von 1887 an. Die unüberwindlichen Schwierigkeiten springen heraus und werden in einem V. Kapitel auseinandergelegt. Nun sieht sich Meyer (VI.) auf die Epik angewiesen. Das VII. Kapitel nimmt die Einordnung der Fragmente und Planskizzen vor, das VIII. weist auf „die Vorläufer und Verwandten des Friedrichstoffes" hin, und dann werden die Dokumente selbst von der Expositionsskizze bis zum vermutlich letzten Novellenanfang mitgeteilt.

Es war eine unendlich mühevolle und zugleich divinatorische Arbeit nötig, diese Dinge auseinanderzuklauben, aus der Sektion die Krankheit des Motivs zu erkennen, die immer wieder zusammenstürzenden Tempel der verschiedenen Gestaltungsversuche einmal unter Augenblicksbeleuchtungen vorzuweisen. Es muß hier darauf verzichtet werden, auf eine Anzahl interessantester Einzelstudien zurückzuschauen, die Frey dem Vineathema abgewann, so z. B. auf die Frage, wie Lebensumstände, Charakter und Schuld Vineas bei Raumer und seinen Quellen sich darstellen; oder ob und wie Dante, der die Schuldfrage im Inferno zugunsten des Kanzlers und doch geheimnisvoll genug behandelt (in der Hochzeit des Mönchs weist er sie mit einem non liquet ab), auf Meyers schwankende Stellungnahme gewirkt haben mag; oder über die Fundierung der Becherszene bei Raumer und Hinweise auf andere Becherszenen Meyers[284]). Auch in diesen und andern Nebenfragen bleibt der Gewinn, den Frey aus dem mageren Material zu ziehen vermochte, erstaunlich.

In C. F. Meyers Werken, wie bei jedem reichen, stoffbegnadeten Dichter, finden sich Motivgruppen, die sich um persönliche, an und für sich vielleicht ganz gleichgültige Interessen oder unbewußte Eindrücke ansetzen, oft landschaftlicher, oft auch anderer Art. So spielt das Frauenkloster im fertigen und fragmentarischen Oeuvre Meyers eine Rolle: in den Gedichten, im Plautus, in der sanften Klosteraufhebung,

im Schrei um Mitternacht. Für die sanfte Klosteraufhebung kann Frey Quellenanschlüsse nachweisen oder vermuten: an Johs. v. Müller, die Helvetische Kirchengeschichte des Ludwig Wirz, sicher an Theodor v. Liebenaus Geschichte des Klosters Königsfelden u. a. m. Von dem letzteren Autor beziehen die munteren, emanzipationsbedürftigen Nonnen und ihre Freier, welche Meyer zeichnen wollte, fast alle ihre Namen: die Linsin, die famose Helena Rindsmaul, und die Heloise Wirz (Kohlkopf), die dann von dem ominösen Kohlgeschmack wieder befreit wurde, „weil Gottfried Kellers John Kabys-Häuptle (Kabis schweiz. für Weißkohl) nicht einzuholen war". Auch diesem in acht Bruchstücken erhaltenen Werk ging eine Ballade vorauf, die, den Tod der Königin Agnes behandelnd, die Gründerin und das Lokale des Königsfelder Frauenklosters schildert[285]). Als mit den beginnenden achtziger Jahren die Muse ihren vollen Segen über den Dichter ausgoß, legte er sich, 1882 zum erstenmal nachweisbar, auch die Klosterhumoreske zurecht und nahm sie, wie den Vinea und anderes, nach 1887 ernstlich vor — die letzte Niederschrift 1891 beginnend. Um die gleiche Zeit, 1887, suchte er für den zuerst erzählend angefaßten Gegenstand das dramatische Gerüste — er schwankte auch hier wieder zwischen der epischen und der dramatischen Ausführung. Der Humoreske war eine andere, der erstmals 1877 gedruckte „Schuß von der Kanzel", vorausgegangen. Frey muß die Frage verneinen, ob die Klosteraufhebung ihre Vorgängerin an künstlerischem Wert erreicht oder gar übertroffen hätte. Obwohl diesmal, anders als mit den monumentalen Vorwürfen „Dynast" und „Vinea", ein völlig gesicherter Schluß vorlag, der Stoff versagte in mehr als einer Hinsicht: er ist, setzt Frey auseinander, „trotz seiner lachenden Hülle wurmstichig, weil er keine rechte Innenentwicklung, kein durchgehendes, geschlossenes seelisches Motiv, keine kräftige Anteilnahme, keine Liebe und kaum Vertiefung erlaubt, weil ihm der Charakter einer vorwiegend äußerlichen Geschichte, einer Anekdote nicht völlig abzustreifen ist. Sodann mangelt ihm der eigentlich dramatische Nerv; die Vorgänge sind etwas dünn und monoton. Und schließlich lag eine Hemmung in der Disproportion zwischen der Natur des Dichters und der des Stoffes. Es braucht, um alle Werte aus dem Gegenstand herauszuholen, ein bis zur Derbheit vollsaftiges Niederländern, ingründige Weltfreude, breitspuriges Behagen und robustes Lachen. Conrad Ferdinand Meyer brachte nur das feine Lächeln des Ironikers mit!"

Selbstverständlich mußte auch die tiefere Wirkung ausbleiben, wie sie das Gegenstück der Klosteraufhebung, der Plautus, übt, in welchem ein erschüttertes Gewissen, ein von heiligem Ernst durchbebtes Herz sich vom Kloster losringt. Ob Meyer, der bisher nur „Einfrauengeschichten" geschrieben, Gottfried Kellers Frauenzyklen, z. B. das Siebengestirn im „Landvogt", zu einem ähnlichen Versuch lockten? Keine Frage, daß ihm die ausgelassenen, heiratslustigen Nonnen kaum etwas Ebenbürtiges hergegeben hätten, abgesehen von der Gefahr, die in den gehäuften Parallelhandlungen lag. Mit Ausnahme eines Stückes, das als drittes Kapitel überschrieben ist, sind es auch hier wieder mehr oder minder ausgeführte Anfänge der Novelle; auch die beiden dramatischen Bruchstücke stellen sich als Anfänge des beabsichtigten Lustspiels dar; interessant, daß sie mit der Selbstvorstellung der auftretenden Sprechenden beginnen, also ganz nach altem konventionellen Theaterbrauch.

Frey wies einmal darauf hin, daß auch den großen Pathetiker und Historiendichter Schiller einst die Lust anwandelte, bürgerlich zeitgenössisch zu kommen, außer mit „Kabale und Liebe" in dem Entwurf „Die Polizei". Ein gleiches Bedürfnis nach einem völlig neuen, modernen ambiente mag Meyer zu „Duno Duni" oder dem „Gewissensfall" getrieben haben. Man braucht dabei nicht an eine Art bürgerlicher Parallele zur Richterin zu denken. Wahrscheinlicher, daß die Aufwicklungstechnik Ibsens mitwirkte, Meyer zum Versuch an einem komplizierten psychologischen Problem zu veranlassen, dessen treibender Nerv in der Vergangenheit liegt und das statt der bisherigen starken, ungebrochenen Farben abgetönte erlaubte. Über Duno Duni wäre jede genauere Kunde verschollen, wenn der Dichter, von den letzten Manuskriptseiten der quälerischen Borgia aufschauend und nach neuen Stoffen spähend, nicht der Schwester 1891 von dem Wunsch gesprochen hätte, „einmal eine einfache Geschichte aus unserer Jugendzeit" zu schreiben. Ungefähr ein Jahr später erzählte Betsy, was sie davon wußte, Adolf Frey, der ihre Mitteilungen sofort aufschrieb. Das ist die Quelle für den Stoff. Nur eine dürftigste Notiz gibt eine Andeutung über das Ende und die Lösung: Meyer hoffte wohl, über der Arbeit den Weg zu sehen, der ihn von den exponierenden Kapiteln, die er versuchte, zu dem Schlußkapitel führen sollte. Über die Entwicklung des Problems fehlt jede Auskunft. Es lag ein im Bekanntenkreis des Dichters wirklich vorgekommener Fall einer aus späten Gewissensbissen des Mannes geschlossenen Vernunftehe mit einer „unebenbürtigen" Frau

zugrunde, deren Bruder der Gatte vor Jahren zu einer Kassendefraudation verleitet hatte; wahrscheinlich, daß die Novelle mit dem Selbstmord der ungeliebten Frau enden sollte, nachdem sie die Wahrheit erfuhr. Die Milieuschilderung sollte aus des Dichters Jugenderinnerungen geschöpft werden, ein Porträt des Vaters und eines Freundes, des Forstmeisters v. Orelli, nicht fehlen. Sechs Niederschriften liegen vor nebst einem nur zwei Sätze enthaltenden durchgerissenen Blatt: so viele Anfänge, so viele Umbildungen. Da sie alle in die letzte Zeit vor Meyers Erkrankung fallen, muß es unentschieden bleiben, ob er freiwillig oder gezwungen aufhörte. Jedenfalls, setzt Frey auseinander, barg der Stoff schwere Hemmungen, die teils aus der gewählten Form (einmal Icherzählung), größtenteils aus dem Gegenstand und der Individualität des Dichters entsprangen. Von der ruhig entwickelnden Erzählung riß den Dichter das Bedürfnis nach einem straff geführten, dramatischen Dialog weg; der Zweifel, ob ab ovo erzählt oder zurückgegriffen werden solle, stellte sich ein; der behaglich ausholenden Milieuschilderung stand die Beschaffenheit des schweren ethischen Problems im Wege: „Die vorgebrachten Einzelheiten aus der Jugend (Meyers) widerstrebten nicht nur dem engen Gefüge der gewählten Darstellung, sie widerstrebten auch der gepreßten Seele, der ernsten und gespannten Stunde, die den Schleier über dem Geheimnis lüften soll, das die Zukunft der jungen Ehe heller oder dunkler färben wird." Und die Idylle lag dem Freskanten Meyer nicht. Dennoch haben die Dunofragmente einen besonderen Wert: „Sie zeigen, was wir bei bedeutenden Malern ziemlich häufig, bei bedeutenden Dichtern m. W. selten finden, nämlich die Emporstilisierung einer belanglosen, nach der Wirklichkeit hingeworfenen Skizze zur strengen Haltung." Und Frey spricht von der Schwierigkeit solchen Verfahrens bei einem Vertreter des großen Stils, wie Meyer, „weil eben sein eigenstes und innerstes Seelen- und Schöpfervermögen keinen tieferen Anteil daran gewinnt".

Dürftiger als für Duno Duni sind schriftliche und mündliche Anhaltspunkte für den „Entschluß der Frau Laura". Eine zwei Zeilen enthaltende Briefstelle an Wille, zwei mündliche Äußerungen Frey gegenüber, zwei kurze Niederschriften — Anfänge, wie immer —, das ist alles. Und die Feststellung, daß Meyer die das Verhältnis Petrarcas zu Laura behandelnde Novellenidee schon 1889, kurz nach einer ersten Niederschrift, aufgab: „Es ist nicht gut," begründete er dies Frey gegenüber, „wenn der Held einer Dichtung selber ein Dichter ist oder

ein Maler oder ein Musiker." Daß ihn ein Bild zu dem Gedanken anregte, wie er weiter bekannte, läßt Frey auf Rethels „Der Tod als Würger" hindeuten und an eine Schilderung Heines (die 1832 auf Redouten in Paris ausbrechende Cholera) denken. Vielleicht darf man auch auf Ernst Stückelbergs Bild „Der schwarze Tod" verweisen, auf welchem der vom Tod geleitete Pestträger einen Blumenstrauß darbietet; daß sich Meyer durch die novellistischen Bilder des befreundeten Stückelberg angeregt fand, geht aus seinen Briefen hervor (Bd. II, S. 445), wobei freilich die chronologischen Verhältnisse noch zu untersuchen wären. Frey macht es wahrscheinlich, daß das 1891 zuerst unter den Gedichten auftauchende „Der Tod und Frau Laura" (der Tod übergibt den pestvergifteten Lorbeerkranz, den Laura an sich reißt) das Schlußkapitel der aufgegebenen Novelle wiedergibt.

Verwickelt und undurchsichtig sind Absicht und Plan der Novelle, die C. F. Meyer „Pseudoisidor" nannte. Die zwei noch vorhandenen Anfänge spielen in der Zeit Heinrichs V. (IV.): während dieser, niedergebrochen durch den Undank des Sohnes, „seinen Magenkrebs in ‚diesen Niederlanden' von Kloster zu Kloster schleppt", ziehen zwei Mönche ihrem Kloster zu, nach einem Erlebnis, das ihre moralischen Bedenken erregt und sich auf den „Kaiser" zu beziehen scheint, den der jüngere entschuldigt; dieser wird im Lauf des Gesprächs mit dem Schimpfnamen „Pseudoisidor" als Lügner bezeichnet. Der Stoff hat zweifellos starke chronologische und motivische Wandlungen durchgemacht. Nach der Handschrift, schließt Frey, müßte das kleine Fragment „Die Beichte des Kaisers" etwa 1888, das größere, „Pseudoisidor, Novelle" 1889 niedergeschrieben sein. 1891 erzählte der Dichter das Motiv der Schwester, die darüber in so allgemeiner Weise berichtet[286]), daß außer einem „alte Pergamente seines Klosters" fälschenden Mönch nichts weiter zu erkennen ist, weder Zeit noch Ort noch sonst ein Umstand. Im gleichen Sommer 1891 aber wendet sich Meyer an den Historiker Friedrich von Wyß mit der Bitte um eine „ursprüngliche Dekretale mit der Fälschung daneben" und umschreibt sein Motiv: „ein junger unschuldiger Mönch (c. 850, Diözese Mainz), der auf dem Weg der Aktenfälschung den Glauben an Wahrheit überhaupt verliert. Sein erstes, noch halb unschuldiges ψεῦδος ist, daß er, zur Ehre der Kirche, an den damals entstehenden pseudoisidorischen Dekretalen schreibt." Diese Notiz und die vorhandenen Niederschriften zeigen zwei oder drei ganz verschiedene Pläne, deren zeitliche Aufeinanderfolge ebenfalls

rätselhaft ist. Von der Handschrift bestimmt, setzt Frey die Niederschriften, welche die Zeit Heinrichs V. voraussetzen, als das Frühere an; er argumentiert: „1. C. F. Meyer beabsichtigte, den Konflikt zwischen Heinrich IV. und Heinrich V. zu bearbeiten und auf eine für uns nicht mehr erkennbare Art die pseudoisidorischen Dekretalen darein zu verflechten. 2. Er beschließt, den Zwiespalt zwischen Vater und Sohn nicht mehr mit Heinrich IV. und Heinrich V. zu lösen, sondern mit Friedrich II. und Heinrich VII. 3. Er beschließt, die infolgedessen ausgeschiedenen pseudoisidorischen Dekretalen, ihre Entstehung und die Psyche des Fälschers als selbständiges Novellenmotiv zu behandeln." Demnach wäre 1 durch die Bruchstücke zu belegen, die Phase 2 wäre in das Vineamotiv eingetreten und 3 durch die obige Notiz an Wyß bezeugt. Dem steht nur die eine Schwierigkeit entgegen, in der Notiz an Wyß der ganzen Haltung nach nicht einen ersten Griff nach dem Stoff zu sehen. Aber da sich in die letzten anderthalb Jahre vor der Erkrankung die gleichzeitigen Stoffpläne fast unentwirrbar durcheinander und nebeneinander drängen, wäre nicht eine beinah gleichzeitige Konzeption von 3 und 1 denkbar (1892), während 2 mit dem Augenblick ausschiede, in dem Meyer (am 3. Oktober 1891) an Wyß schreibt, er habe sich nun für den Vinea entschieden? Allerdings müßte dann auf das Handschriftenargument Freys verzichtet werden.

Völlig unaufgeklärt nach Zusammenhang und Absicht bleibt das letzte kleine Fragment „Der Schrei um Mitternacht", über das Meyer die resignierte Überschrift setzte: „Fragm. weniger als Entwurf." Das mutet an, als habe er das kleine Stück kurz vor dem Verbrennen mancher Papiere (s. oben) zurückbehalten und vor sich oder einem andern gewissermaßen entschuldigen wollen. Wehmut hängt daran. Gewiß mit vollstem Recht weist es Frey aus Gründen der Schrift in das Jahr 1892, aus inneren Gründen kurz vor die psychische Erkrankung des Dichters: ein erschütterndes Zeugnis eines erschütterten Gemütes, einer erlöschenden Dichterkraft, einer Seele, die sich selbst nach dem „Viktoria!" der sterbenden Visionärin sehnen mochte.

Wie die Faksimiles der Frühlyrik G. Kellers durch die Spende eines wissenschaftlich und literarisch hochgebildeten Zürichers ermöglicht wurden, so hat ein anderer um solche und andere allgemeine Interessen hochverdienter Mann, der ungenannt bleiben wollte, die Handschriftenwiedergabe des Nachlasses übernommen, den der zweite der großen Dichterdioskuren Zürichs unvollendet zurücklassen mußte. So kamen

auch diese zwei stattlichen Großquartbände zustande, die der Haesselverlag 1916 herausgab. Adolf Frey aber hat mit diesem Monumentalwerk genialer Exegese und liebevollster Hingabe nicht nur an den Freund und Dichter, sondern an die Kunst selbst, sein Lebenswerk über Conrad Ferdinand Meyer abgeschlossen.

* *
*

Die Kritik hat mit wenigen verständnislosen Ausnahmen den außergewöhnlichen Wert der kritischen und rekonstruktiven Arbeit dieses Buches anerkannt. Nach zwei eingehenden, von der eigenen Vertiefung in Meyer- und Kunstprobleme zeugenden Feuilletons von Eduard Korrodi (N. Z. Ztg., 29. und 30. November 1916) ist vor allem zu nennen das gründliche Feuilleton der Frankfurter Zeitung vom 3. März 1918 von Jonas Fränkel, der sich schon vorher (14. I. 1917) eingehend und warm im „Bund" geäußert hatte; der Aufsatz Paul Wüsts in der „Schönen Literatur" vom 4. Juli 1917; die treffliche Arbeit Max Zollingers in „Wissen und Leben" (15. März 1917), das Referat Harry Maynes in der Deutschen Literaturztg. 1918, Nr. 12, Gottfried Bohnenblusts interessanter, gründlicher Artikel im Euphorion (22. Jahrg., Heft 4) und im „Lesezirkel" (4. Jahrg. 1916, 9. Heft). In der Vossischen Zeitung gab Witkowski seiner Zustimmung Ausdruck (2. Oktober 1917), in der Deutschen Rundschau (Heft 10, Nr. 135) Walther Heynen, in der „Post" (30. Januar 1917) eine die „vorbildliche" literarhistorische Arbeit dankbar und warm anerkennende fachmännische Feder, um von weiterem zu schweigen.

XVI

Briefe Albert Weltis. Bd. I 1916. Bd. II 1920 Ferdinand Hodler

Motto: „Albert Welti ist Gedankenmaler... Sollte der vielfach herbe nüchterne Schweizergeist und eine unbestreitbare Enge der Verhältnisse die Bildkraft der Maler vom Boden der Wirklichkeit weg ins Reich der Geschichte und Märchen gedrängt haben? Sollte die alemannische Neigung, Gefühl und Empfindung zu verhalten, der Phantasie zugute kommen? Sollte in diesem aus Keltenblut und Alemannenblut gemischten Volke ein so reicher und unausschürfbarer Hort erfindenden, gestaltenden Vermögens ruhen, daß ein Dämon seine hervorragenden Maler zwingt, der herrschenden Richtung die Gefolgschaft zu verweigern, um die Schätze heraufzuholen, die in den Schächten der eigenen Seele lagern?"
(Bd. I, Einleitung S. 12 ff.)

So leitet Frey eine Zusammenstellung Weltis mit den Schweizer Malern Heinrich Füßli, Arnold Böcklin und Ferdinand Hodler ein; er weist auf die Vorgängerschaft Albrecht Altorfers (1468—1538), auf die Geistesverwandtschaft mit Moritz v. Schwind und Ludwig Richter hin. Er wollte, an den engen Raum einer Einleitung gebunden, das Thema der Vergleichungen und Parallelen nicht erschöpfen, sonst hätte er die Fäden noch beträchtlich weiter zurück anknüpfen können, von den Niederländern zu Daumier, von Spitzweg zu Thoma, um Beispiele für stoffliche oder Verwandtschaft gewisser Beleuchtungseffekte zu finden, speziell auch in der Radierung; er hätte aus Mittelalter und Vorrenaissance einen reichlichen Vorrat von phantastischen Spuk- und Teufelsfratzen zusammentragen und die Weltis zu ihren Urenkeln erklären können usw.

Aber abgesehen von der Raumfrage — das Urgieren von solchen Dingen zu ungunsten eines so reichen und originellen Geistes wie Albert Welti lag ihm nicht. Weder in der Malerei noch in der Literatur. Ihm lag daran, die Eigenart und Bedeutung der einzelnen originellen Individualität auszuschöpfen. Das ist in den Einleitungen zu beiden Bänden, ganz besonders zum ersten, in einer feinnervigen Einfühlung in den Menschen, in einer scharf umgrenzenden und in die Tiefe stoßenden Würdigung des Künstlers so geschehen, daß dieses Charakterbild nicht übertroffen worden ist, noch zu übertreffen sein wird. Frey erreicht dieses

Resultat einmal durch eine Gliederung, die zu vollendeter Übersichtlichkeit führt; sodann durch seinen Reichtum an Beobachtung von Einzelzügen an seinem Objekt, die er wahrnahm, weil er den Blick von seinem Gegenstand hinweg immer wieder ins Weite richtet, und endlich und am stärksten durch seine, des Dichters, hervorragende Porträtkunst. Auf etwas über vierzig Druckseiten und in vierzehn Abschnitten sagt er das Wesentliche, das dann sein Vortrag im einzelnen noch ergänzte, vor allem in der Entwicklungsgeschichte einzelner Bilder.

Den ersten kurzen Abschnitt nimmt eine biographische Skizze, den zweiten die z. T. oben zitierte Einreihung unter die deutschschweizerischen peintres cérébrales und ihre Charakteristik ein; III. geht auf die wichtige Schülerschaft zu Böcklin und die Loslösung von ihm ein: wie es den jungen Malaspiranten zu Böcklin zog und ihn ein Schauer der Ehrfurcht schon überrieselte, als er einmal „beim Fraumünster einen Mann sah, den er glaubte für Böcklin halten zu müssen". Böcklin war die Erfüllung seiner Träume, und das Jugendschicksal Weltis. Aber es erinnert an Freys eigenes Verhältnis zu C. F. Meyer, wenn er — und er hatte das wesentlich aus Weltis eigenem Mund — nun auch der Hemmungen gedenkt, die ihm daraus erwuchsen: Welti konnte kein einfacher Fortsetzer Böcklins werden, er mußte, und es geschah unter schweren Kämpfen, den eigenen Weg suchen: „Es entspann sich zwischen den beiden ein hartnäckiger, aber latenter Kampf, da Welti schwieg. Er schied nach Ablauf von zwei Jahren, ohne daß seine Verehrung für Böcklin die geringste Einbuße erlitten hätte, doch überzeugt, es sei besser, sich auf eigene Füße zu stellen" ... „daß er das mit Aufbietung aller Kräfte leistete und, immer dem Eigensten nachringend, sich selber treu blieb, darin liegt seine Bedeutung". Eine umsichtige Gegenüberstellung der Grundrichtungen von Meister und Schüler macht die Differenzen deutlich: wie es Welti zum Schwarzweiß zieht, während der Meister fordert: „Bilder soll man malen!" Wie sich der Landschafter und der Figurenmaler, der die Situation und Stimmung und der das Geschehnis Betonende gegenüberstehen. Die Verschiedenheit der Stoffgebiete („Welti ist ein ins Germanische gewendeter Böcklin"), wie sich ihm trotz einer Aufforderung seines Mäcens Rose „die Muse für die italienische Landschaft nicht einstellen will"; bei Böcklin südliche Landschaft und Renaissance, bei Welti deutsche Romantik; dort mythologische und allegorische, hier die Welt des bürgerlichen Alltags neben dem romantischen Spuk — ein Gegensatz annähernd wie zwischen

Keller und Meyer. Dazu und daraus entspringend (IV.) die Verschiedenheit der literarischen Neigungen: z. B. hie Ariost und Goethe, hie Gottfried Keller! Wie Welti an diesen sich schließt, wird ausgeführt, und nun erzählt Frey jene allerliebste Episode, wie Welti nach einer vagen Erinnerung an Kellers „Poetentod" beglückt aufleuchtet, als nach langjährigem Suchen des Gedichtes, das ihn zum „Auszug der Penaten" anregte, ihm Frey den Wortlaut der Fassung von 1846 vorlegt: „Nun lachte er wie ein Kind, dem man ein sehnsüchtig erharrtes Spielzeug reicht, kramte ein Notizbüchlein kleinsten Formates und einen Bleistiftstummel aus der Tasche und schrieb sich, nachdem er ihn im Munde genetzt, die Dichterzeile ab."

Unter der mannigfachen Verwandtschaft zwischen Keller und Welti weist Frey auf die Neigung zur Fülle und zum Zyklischen, welcher besonders der Radierer Welti gerne frönt. Im V. Abschnitt legt er den Finger auf Weltis Beziehungen zur Heimat, speziell zu dem alten Zürich, auf die reichen und eigenartigen Motive, die ihm das Vaterhaus und die Stadt selbst schenkten, auf die malerischen Winkel und Gäßchen, die Brücken, und das motivreiche Umgelände mit Fluß und See, Berg- und Firnaspekten und den vielgegliederten Hügelketten. In der Gestaltung aller dieser schönen Dinge ist Welti nicht Naturalist, sondern Bildmaler und Komponist (VI); wie Böcklin, dem er darin verwandt ist, malt er nicht vor der Natur, sondern aus dem Gedächtnis; auch nicht Studien, d. h. er hat die zahlreichen Pastelllandschaften, die in seiner Gedächtnisausstellung zu sehen waren, nicht als eigentliche Weltis eingeschätzt und daher die meisten nicht einmal seinen Freunden, noch weniger der Öffentlichkeit gezeigt. Wie verhielt sich dieser das Naturstudium nicht unterschätzende, aber niemals als das letzte betrachtende Künstler zum Porträt? Dieser Frage ist das siebente Kapitel gewidmet. Das Elternbildnis, die Familien- und Selbstbildnisse werden besprochen, was u. a. Anlaß gibt, auf das Modell der letzteren selbst einen Blick zu werfen, das für Freys Empfinden keines der vom Maler selbst entworfenen Porträts befriedigend wiedergibt: „Seine Züge trugen den Ausdruck der Harmlosigkeit und Herzensgüte. Im Gespräch lächelte er meistens oder sah einen doch freundlich-treuherzig an. Es war so anziehend, wenn dann die großen, schönen Zähne über den vollen Lippen schimmerten und der Glanz seiner blauen Kinderaugen aufstrahlte." Diese Seele, diesen Ausdruck vermißt Frey. Aber auch in Weltis Köpfen überhaupt. „Wie Böcklin fand Welti zu

den Köpfen durchschnittlich wenig Verhältnis. Er konnte einen in zwei, drei Stunden sehr wohl heruntermalen. Doch den inneren Menschen hat er selten herausgeholt."... „Er suchte originelle Handlungen und Figuren, gebunden mit ausdrucksvoller Landschaft oder Architektur." Eine Musterung der Bilder nach den Gesichtern ergibt kein anderes Resultat: daß aber mehr eine gewisse Gleichgültigkeit gegen Ausdruck und Züge, als versagtes Können vorlag, beweist das vortreffliche Elternbild. Hier treten nun aber neben Ähnlichkeit und Auffassung noch andere, die hauptsächlichsten Qualitäten Weltis hervor. Sie heißen Originalität der Erfindung und Ausführung. Was das für sein ganzes Oeuvre bedeutet, setzen die folgenden Kapitel VIII, IX, X und XI auseinander. Die rein stofflichen Erfindungen von Haupt- und Nebensachen im Elternbildnis, dem Familienbild, dem Hochzeitszug, dem Geizhals, dem Eremiten z. B., nein, auf allen seinen Bildern, haben weder Vorgänger noch Verwandte; sie sind bis in den letzten Pinselstrich nur Albert Welti, im Gegenstand, in der Anordnung des Bildes, im Ornamentalen, überall. Aber es sind nirgends nur momentane Einfälle: „Behagliche Laune scheint seine Werke entworfen und umrissen, üppig zuströmende Fülle sie bereichert und ausgestattet zu haben. In Wahrheit sind sie meistens das Ergebnis grundstürzender Metamorphosen und mühsamer Wandlungen, auf die er anfänglich gewiß nicht gefaßt war. Das Geschick schenkte ihm lediglich die Intuition, die Vision, die bildhafte Idee, den keimkräftigen, wandelbaren und häufig sehr wandelbedürftigen Einfall. Doch die leichte Hervorbringung, das rasche Vollenden versagte es ihm mit seltener Härte." Wie er damit rang, das zeigen die selbstkritischen Ermahnungen, die scheltenden Notizen auf Entwürfen und Skizzen, mit denen er den Albert Welti zurechtweist: „Es ist doch da wahrhaftig genug darauf" u. dgl. Wieviel Beiträge zu diesem Kapitel und dem seiner künstlerischen Rechenschaftsablage mag einmal noch seinem unveröffentlichten Tagebuch zu entnehmen sein! Denn er wollte die originelle Schöpfung. Wie viele Mühe kostete es ihn allein, die Böcklinsche Mischung von flächenhafter und plastischer Behandlung zu überwinden: „Den neuen und ganz eigenen Stil hat er vollkommen erst in der „Deutschen Landschaft" gefunden: nun löst er alles rein und linear und verwendet die Farben, die er früher wie Böcklin durchgebildet, nur noch kolorierend." Wie sich seine ursprüngliche Bildidee wandeln und durch eine Reihe vorbereitender Stadien vollenden konnte, das weist Frey

zuerst am „Auszug der Penaten", am „Hochzeitszug", an den „Königstöchtern", dem „Einsiedel" in z. T. geradezu verblüffenden Beispielen. Das alles veranlaßt Frey durch Ausführungen über die Arbeitsweise, das Experimentieren, das ununterbrochene Herumgrübeln an ein und derselben Sache, wochenlang, monatelang, Weltis eigenartige Produktion zu beleuchten. Das Schicksalhafte seiner Hemmungen als Maler, als Radierer und bei von außen kommenden Aufträgen tritt heraus. Kein Wunder, daß sich bei ohnehin nervöser und konstitutionell empfindlicher Anlage die Gesundheit zu versagen begann (XII), Gram und Trübung sich über ihn wölkten und zeitweilige Verbitterung ungestüm aus ihm hervorbrach. Er macht (XIII) sich in Wort und Radierung Luft (Neujahrskarten und Verwandtes). Ein Blick auf die literarischen Bedürfnisse und eigenen Verse zu Bildern, die Welti beifügte, schließt (XIV) den glänzenden Essay des I. Bandes. „Frey", so urteilt ein Berufener, Ernst Würtenberger, darüber, „hat diesem Künstler... in der Vorrede zu seinen Briefen ein unvergeßliches Denkmal gesetzt. Sie ist eine eigentliche und erschöpfende Biographie." [287])

Würtenberger sagt das wesentlich von der Einleitung zum ersten Band, aus der, was ihm am meisten am Herzen lag, der Künstler Welti rund und lebendig heraustritt. Ein gutes Stück Biographie des Menschen und des Künstlers deckt aber auch die Einleitung Freys zum zweiten, später erschienenen Briefband auf, der in der Hauptsache die Korrespondenz Weltis mit seinem Mäcen Franz Rose bringt. Mit Recht nennt er sie eine noch kostbarere Ernte als die des ersten Bandes. Sie bildet vielfach gewissermaßen die Probe auf das Exempel seiner dem ersten Band vorgesetzten Einleitung. Sie zeigt den Künstler in der Geschichte seiner Bilder; sie gedieh „zu förmlichen Rechenschaftsablagen über Treiben und Befinden, Einnahmen und Ausgaben, Sorgen, Mühen, Vorhaben und Arbeiten, über Vorrücken und Stehenbleiben der Bilder (seltsamerweise aber nie über ihre Ideen), über Widersacher und Freunde, Erfolg und Mißlingen, Zorn und Kränkung, innere Wandlungen, erstrittene Einsichten und Anschauungen".

Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, der erblickt in diesen Briefen Albert Weltis hinter dem Bild des Malers das klare und echte Bildnis Franz Roses, das die freimütige Ehrlichkeit Weltis so wenig zurechtstutzt und rosenfarben koloriert als sein eigenes. Es war daher für Frey eine gebotene und sympathische Aufgabe, dem Leben und Wesen dieses seltenen, hochbegabten und hochgesinnten Mannes

nachzugehen. „Franz Rose", sagte er einleitend, „gebührt eine Ehrentafel unter den deutschen Kunstfreunden und in der Geschichte der schweizerischen Kunst zumal. Das edelste Ehrengedächtnis freilich stellen Albert Weltis Briefe an ihn dar." Als Frey zwei Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes zu dem reichen Briefschatz Zutritt fand und die Druckerlaubnis der Familie in Händen hatte, bat er um nähere Mitteilungen über das Leben des Gutsherrn auf Döhlau, die ihm in Form eines biographischen Abrisses von seinem Neffen, dem Kunsthistoriker Dr. Hans Rose in München, liebenswürdig und bereitwillig zugesandt wurden und die Frey in seine Einleitung aufnahm [288]). Reizvoll schildert er den Glücksfall der ganz zufälligen Bekanntschaft, den Welti immer als ein fast märchenhaftes Schicksalsgeschenk empfand, den besonderen Charakter der Aussprachen Weltis an den Mann, der ihm aus einem Mäcen zum lebenslänglichen Freund wurde. Das rührendste Dokument dieser Freundschaft sind die letzten Zeilen Weltis an Rose, der dreiundeinhalb Monate nach ihm starb (25. September 1912): „Zürich, Pfingstmontag 1912" (Welti starb 5. Juni). „Hochverehrter, lieber Herr Rose! Es scheint uns beiden gleich schlecht zu gehen, und wer weiß, wie bald wir ein fröhliches Wiedersehen in der ewigen Heimat zusammen feiern können nach all dem Elend. Ich bin bereit dazu... Wir haben ja auch viel Schönes erlebt auf der Erde... mein liebes treues Weib erwartet mich beim Petrus oben und hat ihm schon manches Extratrinkgeld gegeben, damit er mich bald einlasse. Herrgott, was werden wir alles für liebe Leute antreffen, die alle schon längst droben sind. Hier scheint einem die Welt noch einen besonderen Kuß auf die Lippen zu drücken, so schön ist sie heut und wird auch schön bleiben, und weit weg davon kann's uns Menschenseelen unmöglich verschlagen. ... Tausend Grüße von uns allen und vor allem von Ihrem treuen Albert Welti, der Ihnen nochmals für alles dankt."

Den Entschluß zu einer Weltipublikation faßte Adolf Frey gleich nach dem Tod des Freundes. Er setzte sich mit der Mutter, Frau Welti-Furrer, in Verbindung, die sich zu jeder Hilfe und Auskunft bereit erklärte, und nicht minder freundlich kam ihm der Vormund der beiden Söhne, Dr. Emil Welti in Bern, entgegen, dessen Einwilligung Frey erbeten hatte. Er hatte aus dem Nachruf Freys in der Frankfurter Zeitung und dem in der Deutschen Rundschau (September 1914) zuerst veröffentlichten einleitenden Essay die Überzeugung gewonnen, daß in Frey der diskrete und taktvolle Herausgeber, aber auch der ver-

ständnisvolle Interpret der Kunst Weltis gefunden sei, dessen es zu dem Unternehmen besonders bedurfte: „Ich habe alles von Bedeutung gelesen, was seit zwei Jahren über den Künstler geschrieben worden ist," schrieb er, „aber nirgends eine zutreffendere, feinere Beurteilung seiner Person und seiner Kunst gefunden. Daß diese Darstellung, die, selbst ein Kunstwerk, alle jene Nachrufe überdauern wird, von Ihnen stammt, macht mir eine besondere Freude." Schon 1912 und, nach einer durch seine eigenen Publikationen verursachten Pause, hauptsächlich 1914 wandte er sich an die nächsten, ihm erreichbaren Freunde Weltis, an Ernst Kreidolf, Anner, Garnjobst, Widmann, Hesse, Oskar Miller u. a. und an den Bruder Franz Roses, den Majoratsherrn auf Döhlau, Oberregierungsrat Dr. C. v. Rose. Ernst Kreidolf, den er als den Eingeweihtesten des Weltikreises kannte, erbot sich im September bei Anlaß der Weltiausstellung in Zürich zur Mithilfe und steuerte sogleich eine Abschrift jenes unschätzbaren Böcklinbriefes bei, der dem jungen Welti die Malerlaufbahn aufgetan hatte und dessen Original sich als eine kostbare Reliquie in der Hut Dr. Emil Weltis befand. Auch nach etwaigen noch unbekannten Gedichten hatte Frey geforscht: „Was Gedichte von A. Welti anbetrifft," lautete Kreidolfs Auskunft (29. Juli 1912), „sind im ganzen Nachlaß keine solchen gefunden worden. Ich habe auch keine erwartet, denn ich wußte von Welti selbst, daß er nur dann Verse machte, wenn er sie als Text zu einem Bild oder einer Radierung brauchte, wie die wenigen bekannten Fälle zeigen." So war diese, den Dichter Frey nicht allein interessierende Frage von vornherein geklärt und erledigt. Unermüdlich in Hilfe und Auskünften, hauptsächlich über Maler und Malerverhältnisse, erwies sich Kreidolf für die Vorarbeit zum zweiten Band. Frey pflegte auf Postkarten kurze Fragen zu stellen, die dem Maler den Raum für die darunter zu erteilenden Antworten freiließen, und erhielt so hauptsächlich im Laufe des Jahres 1917 eine reichliche Ernte von Notizen aus der prompten und sachlichen Feder des Freundes, die ihm mühseliges lexikalisches Suchen ersparten oder überhaupt aus keiner gedruckten Quelle erhältlich waren. Wer die Originalmanuskripte Weltischer Briefe mit ihren heftigen Ausbrüchen gegen Personen und Sachen kennt, wird es begreiflich finden, daß man in Döhlau vor einer Veröffentlichung zuerst zurückscheute. In der Tat lautete die Antwort auf Freys erste Anfrage auf vorläufige Ablehnung (2. XI. 1912). Es war dann der Haltung des ersten Bandes, aber auch der Empfehlung der Freunde beider, Albert Weltis und

Franz Roses, zu danken, daß der Bruder Dr. Carl von Rose die wertvollen Manuskripte in Kreidolfs Hand und Entscheidung übergab und dieser sie Frey zur Drucklegung überließ. Der gesamte Briefschatz der beiden Bände ist jetzt mit Zustimmung aller Beteiligten in der Zürcher Zentralbibliothek aufbewahrt.

Unter den Besitzern von Weltibriefen, die Frey ihren Besitz rückhaltlos zur Verfügung stellten, nimmt auch Emil Anner eine erste Stelle ein, der, seit zwanzig Jahren mit Welti nah befreundet, die beträchtliche Zahl von sechsundzwanzig Schreiben spendete: „Schon oft", schrieb er (11. Mai 1914), „bin ich um diese Briefe angegangen worden, von Berlin aus schon zu Lebzeiten Weltis, wie Sie aus charakteristischen Interjektionen in einem seiner Briefe entnehmen können. Außer seinem Freund Dr. Leopold Weber habe ich aber die Manuskripte noch nie jemand überlassen. Bei Ihnen nun wollte ich gern eine Ausnahme machen. Denn es ist so viel Köstliches, so viel Licht und Unmittelbarkeit in den Briefen, daß es schade wäre, wenn sie vergraben blieben... Wir hatten sozusagen keine Geheimnisse vor einander; er war der treueste und uneigennützigste Freund, den ich je hatte... Mit ihm ist auch das gute Gewissen der schweizerischen Kunstpflege dahingegangen"... Dankbar und freudig machte Frey von dem Anerbieten Anners Gebrauch, ihm mit Auskunft an die Hand zu gehen. Er besuchte den von ihm lange schon geschätzten Maler und feinen Radierer in seinem Heim in dem nahen Brugg und verlebte mit ihm und seiner liebenswürdigen Gattin anregende Stunden, die z. T. der Demonstration der Radiertechnik gewidmet waren. Denn insbesondere dankte er Anner eine eingehende Darlegung der Radiertechnik, der Weltis im besondern: „... es nicht leicht," (18. Juni 1914) „die verwickelten Hantierungen, die zur Herstellung einer Radierung gehören, schriftlich darzustellen. Zudem waren Welti und ich selten gleichzeitig an einem Ort zusammen, und unsere Arbeitsstätten lagen weit auseinander... Zudem waren unsere technischen und künstlerischen Gegensätze groß; während Welti in seinem innersten Wesen malerisch war und auf Rembrandt fußte, bin ich zeitlebens ein Linienmensch gewesen. Nun zu den Gründen von Weltis Klagen über sein Mißgeschick bei der Radierarbeit. Erstlich hatte er nie eine richtige fachmännische Anleitung; er mußte das empirische technische Können als Autodidakt selber ausprobieren. Und gerade beim Radieren, wo es viel auf Kleinigkeiten ankommt, kann da einer lange Zeit wegen einer zu starken Säure, wegen der nicht richtig

geputzten Platte vor dem Grundieren oder wegen irgendeiner Unterlassung Mißerfolg erleiden. Welti hatte — man darf sagen leider — die Vorliebe für Stahlplatten, die zwar eine große Anzahl guter Drucke liefern, sonst aber gegen das Kupfer stark im Nachteil sind." Einer Ausführung dieser letzten These folgt dann noch über Welti als Radierer folgender Passus: „Solche und andere Überraschungen hatte Welti im Anfang der neunziger Jahre... Es betrifft die Klage Weltis übrigens meist nur die früheren Platten; durch unablässiges Studium gelang es ihm, die volle Herrschaft über das Material zu erlangen. Am besten kann man den Fortschritt an der Platte „Gang zum Hades" sehen, die Anfang der neunziger Jahre entstand und die dann beim zu starken Nachätzen zugrunde ging. Das Ätzwasser zerfraß zum größten Teil die verbindenden Striche und den Ätzgrund. Dies war ein schwerer Schlag für Welti, da er sehr an dieser schönen Platte hing. Er hatte stets die Absicht, die Platte neu zu radieren, er kam aber erst kurz vor seinem Tode dazu, und noch auf dem Totenbett hat er an der zweiten Fassung gearbeitet, hat aber nur die Köpfe und einen Teil der Gestalten fertiggebracht. Gerade an diesen Figuren sieht man den großen technischen und zeichnerischen Fortschritt, und es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit der todkranke Mann die Figuren einsetzt und mit höchst persönlicher Handschrift seelisch belebt." Es war dann Anner selbst, der die Ätzung der zweiten Platte übernahm und glücklich zu Ende brachte. Frey sandte dem Künstler die Aushängebogen seines einleitenden Essays. „Ich finde diesen", antwortete er am 26. Juli 1914, „ganz ausgezeichnet, und ganz besonders hat mir die psychologische Vertiefung von Weltis Bild als Künstler und Mensch gefallen."

Die Adressaten des ersten Bandes sind Emil Anner, der Kunsthändler Heinrich Appenzeller, Arnold Böcklin, die Maler Emmenegger, Garnjobst, Fritz Widmann und Würtenberger, das Ehepaar Dr. Welti, der Kunsthistoriker Otto Waser, Hans Meyer-Rahn, Oskar Miller, Adolf Frey selbst und die Kunstgesellschaft Zürich. Wie beim Böcklinbuch versagten auch hier manche Besitzer von Weltibriefen, sei es, daß sie ihren Schatz eigener Benützung reservieren wollten, sei es, daß er für die Veröffentlichung außer Betracht fiel. Wie sorgfältig Frey in Sachen der Diskretion vorging, bezeugt u. a. ein Brief an Oskar Miller, der nach ihm selbst den umfangreichsten und äußerst interessanten Beitrag von 36 Briefen leistete, ohne sich durch die rein sachliche Differenz[289]), die Welti seinerzeit von ihm weggeführt hatte, beirren zu lassen: „... hier endlich"

(9. März 1914) „mit wärmstem Dank für Vertrauen und Geduld die Weltibriefe zurück! Die Arbeit daran war mir während der letzten Tage ein Trost und Zeitvertreib. Denn seit ich Sie am Mittelberg gesehen habe, habe ich keinen guten Tag mehr gehabt... Aus den Weltibriefen gehen Sie mit einer sehr blanken Weste hervor. Und es ist schon wünschenswert, daß sie gedruckt werden, damit man einfach darauf verweisen kann, wenn wieder ein rezensierender Hund das Bein aufheben und Sie mit einem Mäuerchen verwechseln sollte. Diese Briefe sind eine Kritik jeder Kritik Ihrer Sammelart; und der schweizerische Sammler und Bilderfreund muß noch gesucht werden, der so etwas aufzuweisen hat." ...„Nun bitte ich Sie noch um die Erlaubnis, einige böse Stellen weglassen oder doch mildern zu dürfen. Die Auslassung gegen den noch lebenden Liebermann überschreitet jedes erlaubte Maß und wirft auch auf den im Grund so vornehmen und wohlwollenden Welti ein ungutes Licht. Ich habe seiner Mutter und Dr. Emil Welti ausdrücklich das Versprechen abgelegt, alle Attacken usw. zu eliminieren. Diese Angriffe sind auch der Grund, warum mir der Bruder Roses die an diesen gerichteten Episteln nicht herausgab; und andere ebenso"... In diesem Brief Freys liegt alles beisammen: die Schwierigkeiten, die in den Briefen selbst lagen und dadurch ihre Beibringung so sehr erschwerten; ein Grund, warum zwischen dem Erscheinen des ersten und zweiten Bandes vier Jahre lagen[290]) und der zweite Band außer den Rose-Briefen nur noch die der intimsten Freunde Weltis, Kreidolf und Balmer, brachte, während wohl noch mancher interessante Briefbogen in einer schweizerischen oder deutschen Schublade ruhen mochte. Albert Weltis nervöse Reizbarkeit ging zum großen Teil auf ein jahrelanges Herzleiden zurück und wurde durch das schwere Ringen mit seiner Kunst und um echte Kunst überhaupt gesteigert; er war, wo er vertraute, von einer unumwundenen Offenheit und Ehrlichkeit, die keine Schranke der Mitteilung kannte. Aber er besaß auch die Kehrseite schrankenlosen Vertrauens, das schrankenlose Mißtrauen, das, einmal angestoßen, durch irgendeinen unkontrollierbaren Eindruck zum Überfluten gebracht werden konnte. Vergriff sich aber einer mit Stümperei, Verschrobenheit, Eigendünkel oder Faulheit wirklich oder vermeintlich an der Kunst, so griff er an sein Allerheiligstes, und dann donnerte ein maßloser Gewitterzorn, der keinerlei Rücksicht mehr kannte, aus der empörten Seele über den Frevler herunter.

Es war wie bei Gottfried Keller, nur daß der Alkohol keine Rolle bei

Welti spielte. Begreiflich, daß die künstlerische Verwandtschaft, die den jüngern Maler zu dem ältern Dichter zog, und auf die Frey in der Einleitung zum ersten Band hinweist, auch eine Verwandtschaft der Charaktere und Temperamente voraussetzt. Verkehrt haben beide wohl nicht mehr; denn als der junge Welti für kurze Zeit, 1886, und dann zwei Jahre danach, 1888, in Böcklins Atelier saß, wo er dem Meister Gottfried ja wohl einmal unter die Augen kommen konnte, war Keller für eine neue und so jugendliche Bekanntschaft wohl kaum mehr erreichbar; auch findet sich keine Äußerung Kellers über den Schüler seines Freundes Böcklin in seinen Briefen. Es ist eine müßige Frage, wie sich das Verhältnis der innerlich so nah verwandten Naturen gestaltet hätte, wenn sie in ungefähr gleichen Jahren aufeinander gestoßen wären, ob Keller die künstlerische Vetternschaft Weltis ertragen hätte oder ob nicht beide sich mehr gereizt und geärgert als angezogen hätten: aber eine Parallele der beiden Briefsteller drängt sich geradezu auf. Beiden ist die Unmittelbarkeit der Aussprache, die Rückhaltlosigkeit, die Originalität des Stiles, der allenthalben durchbrechende Humor eigen. Einige Beispiele von der Weltiseite her zeigen seine drastische Ursprünglichkeit: „... doch, wie gesagt, der alte Herrgott lebt noch, die Welt ist rund und groß und die Vaterstadt nicht größer als ein Fliegenschieß drauf!" oder: „Macht nichts, wir schaffen für uns selbst das Beste und denken: Vieh bleibt Vieh!" ... „Wieviel wird heutzutage in der Kunst als Einfachheit vorgelogen! — Drum schlag dem Faß den Pfropfen aus und laß einmal Deine Quellen fließen, Du bist keiner von denen!" „Unter die Radierung (seines Jüngsten) sollte man schreiben: ‚So gut es ging'; und dem Büblein konnte man nicht viel zumuten beim Modellsitzen: es ging so wie bei einem Hund oder einer Katze, bald ein Stück Hinterteil mit einem Bein, bald ein Gesicht, und schließlich mußte man halt die Sache halb aus dem Kopf machen." Bei Welti wie bei Keller stellt sich die Persönlichkeit aus ihren Briefen rund heraus, weder Vorsicht noch Berechnung schiebt sich dazwischen. Nur war in Keller der künstlerisch formulierende Stilist unbewußt oder bewußt auch in brieflichen Äußerungen tätig, während es Welti nur auf schlagende Verdeutlichung ankommt. Er schreibt, wo er Ernstes zu sagen hat — und das ist in den meisten Fällen so — gut, sehr gut; nur geht sein Temperament manchmal mit seiner Sprache durch, und es kommt ihm auf syntaktische Merkwürdigkeiten dann nicht an. Dem Schriftsteller Keller passiert das natürlich nie. Welti schreibt ganz wie er spricht; er ist der naivere; er hat nur ihm

gehörige Eingebungen aus erster Hand, wie Jeremias Gotthelf. Bei dem Epistolographen Keller verliert man den Künstler nie aus den Augen. Keller schiebt seine Antworten auf die lange Bank und ringt sie sich häufig ab; er vermeidet darin literarische Fragen eher, als daß er sie sucht. Welti schreibt im Grunde gern, und seine Korrespondenz ist ihm Mittel und Übergang, nach Unterbrechung wieder in seine Kunst hineinzukommen. Kein Wunder, denn die Briefe, in denen er sich selbst und seinen Adressaten mit seiner und anderer Kunst und ihren Tagesfragen auseinandersetzt, sind an Zahl und Umfang weitaus überwiegend. Beiden fehlt es an herrlichen Einfällen nie; die Kellers sind meist Geschenke seines überlegenen, gelassenen Humors, Welti beschert der Zorn das Beste und Ergötzlichste, und wenn Keller diesem mündlich die Ventile öffnete, so tat es Welti mit der vollen Frische der Mündlichkeit auch schriftlich. „Ich will jetzt einmal offen sagen, was ich denke", legt er z. B. einmal Frey gegenüber los, „diese welschen und deutschen Impressionisten und auch Symbolisten wollen durch ihre Heerrufer das Volk zur Genügsamkeit erziehen, damit es zufrieden sei mit diesen unvollkommenen faulen Schmierereien, die ihre Helden ihm darzubringen haben und die ihnen teils aus Eigendünkel, teils aus Mangel an Können nicht besser geraten. Drum malen ihre Helden auch lieber zwei Dutzend Bilder im Jahr als ein gutes"; und er spricht von einem „verrückten halsbrecherischen Schwalm". Oder einmal an Rose: „Es ist schon ein ganz elendes Cliquewesen hier... Glauben Sie etwa, es sei in Berlin besser? Oder was meinen Sie, wie es in Mailand wäre, wenn ein Deutscher dort ausstellen wollte, wenn nicht etwa eine schmutzige Reklametrommel gerührt würde zum Heil der Fremdenindustrie, wie etwa in Venedig. Diese Trommeln können sogar sonst ganz gescheite Stimmen übertönen. Die Welt ist ein Lumpenpack und bleibt eins." „Wenn X. einmal sich erkennen und ein altes Zürcher Bauernhaus in seiner ganzen Farbenschönheit und allem Drum und Dran malen würde, dann könnt's was werden; da will er aber lieber Nymphen mit Rehen und Gazeschleiern um den Hintern malen und solchen Blödsinn. Seine Frau scheint ihn noch in all dem süßen Zeug zu bestärken. Unsre ganze reformierte Geistesrichtung läuft ja auf solchen süßlichen Humbug hinaus. Ein Züricher wird erst gescheit, wenn er das überwunden, und schlägt dann meist in entsetzliche Nüchternheit um. Die Kunst liegt in der Mitte." Sehr ergötzlich ist auch der folgende Ausstellungsbericht: „Sonst hat's so viele moderne Fexe in der Luitpold-

gruppe, so geschwollene Kerle, die nicht wissen, wie sie ihr Beinwerk stellen sollen. Aber bei der Sezession hat's noch viel mehr solche Tröpfe, die Sorte sind heutzutage wie die Wasserpest in der Kunst und werden hauptsächlich in Berlin gezüchtet." Wie schöpferisch aber dieser oft burleske Künstlerzorn Weltis wurde und seiner Radierkunst die originellsten Einfälle schuf, braucht nicht gesagt zu werden. Ebensowenig, daß es ein großer Irrtum wäre, in den beiden Briefbänden wesentlich eine Sammlung solcher humoristischen Dicta zu vermuten. Sie offenbaren den ganzen echten, großen Menschen und Künstler allseitig: seine Andacht vor großer Kunst der Vergangenheit und Gegenwart, seine vollkommene Neidlosigkeit: wie erkennt er Hodlers Genie, wie setzt er sich für noch nicht anerkannte, ehrlich strebende Kollegen ein! Seine Gewissenhaftigkeit in allen Fragen der künstlerischen Arbeit: wie unermüdlich, peinlich genau und erschöpfend sind seine Auskünfte über Böcklins Maltechnik Frey gegenüber! Seine herrliche Aufnahmefähigkeit der Natur gegenüber — die Schilderungen seiner Spaziergänge und Ausflüge bezeugen sie unvergleichlich! Seine Treue und Herzensgüte für die Seinen, für seine Freunde — jedes Wort atmet warmes, einfaches, inniges menschliches Empfinden. Besonders die Briefe an Emmenegger, Kreidolf und Balmer spiegeln den warmen, herzgewinnenden Menschen.

Mehr noch als für den ersten mußte für den zweiten Band Belangloses oder Ungeeignetes wegbleiben. „Es hat keinen Sinn," begründet das Freys Vorrede zu letzterem, „allen Troß und Trödel eines Lebens, über das wir verhältnismäßig reichen Aufschluß besitzen, vor die Augen der Welt zu schleppen und Gleichgültiges auszukramen, das nur den Adressaten, nicht den Schreiber berührte. Von dem, was ihn zeichnet und kennzeichnet, wird außer ein paar harschen Fehderufen kaum etwas fehlen."

Was den Briefen an Franz Rose den eigentlichsten Wert verleiht, ist ihr urkundlicher Bericht über Entstehung, Fortgang und endgültiges Schicksal der einzelnen Bilder, aber auch über Weltis Auffassung seines eigenen künstlerischen Berufs: sie sind seine Rechtfertigung vor sich selbst und vor dem Gönner und Freund. Immer beruft er sich auf die Rechte seiner Individualität, der frei gestaltenden Phantasie gegenüber akademischer Konvention, wie gegenüber einem ebenso sklavisch am Objekt klebenden Naturalismus. Er rechtfertigt sein langsames, ruckweises Arbeiten mit dem technischen Experimentieren, worin er sich nicht

genug tun kann, einmal aus Gewissenhaftigkeit, da er dem Besteller keine leichtfertig heruntergeschmierte unhaltbare Ware liefern will, aber vor allem der künstlerischen Wirkung wegen. Auch das Experimentieren mit dem Motiv kann er nicht entbehren. Das merkwürdigste bleibt der Auszug der Penaten, an dem er nach der Konzeption durch Kellers Poetentod durch zwanzig Jahre hindurch immer wieder einmal ansetzte und der sieben Wandlungen durchmachte bis zur endgültigen Gestaltung. Ein eigentliches Bekenntnis legt er über seine Auffassung und die Ziele seiner Kunst am 1. Juni 1895 an Rose ab, etwa drei Jahre nach der ersten Bekanntschaft im alten Künstlergütli zu Zürich. Der Brief ist einer der wichtigsten und bezeichnendsten: er arbeitet — noch holt er wenigstens die Stoffe z. T. aus Böcklingefilden — an „Nessus und Dejanira", wovon er schon im Dezember 1894 eine Skizze bei Gurlitt ausgestellt hatte. Jetzt entschließt er sich zu einer Umarbeitung. „Jetzt wirkt das Bild viel größer. Dabei mußte ich den Herkules zum vierten Male anders auffassen. Wenn man bedenkt, wie oft bei einer wirklichen Komposition die Gestalten geändert werden müssen..., sollte man einzelne Zeichnungsfehler nicht allzu schwer abwägen. Die Auffassung des Bildes ist doch unendlich viel wichtiger. Und angenehmer ist es durchaus nicht, die Sache aus dem Kopfe zu entwerfen. Es ist wohl das Schwerste und Anstrengendste, was es gibt... ich strebe aber ehrlich danach, einen individuellen Ausdruck zu finden... Modelle und Studien können in einem Bilde nie verwendet werden, ohne daß das Bild darunter leidet und seine Einfachheit und Größe... Dabei möchte ich beileibe nicht sagen, daß man keine Modelle halten soll; aber bei deren Verwendung im Bilde kann man nicht vorsichtig genug sein." Er findet die Zeichnungsfehler der alten Meister, die man ihnen hingehen läßt, „nur deshalb so groß, weil sie nur indirekt Modelle und Studien verwendet haben"... „wenn die, die die Natur kopieren, wie sie ist, und die, die auf billige Kompromisse mit derselben, die die Sinne kitzeln, ausgehen, uns von den Ausstellungen zurückstoßen wie Aussätzige, darum, weil wir nach der echten, großen Kunst suchen, so werden wir anfangen müssen, uns zu wehren." Der Brief ist deshalb so interessant, weil er den in der Entwicklung zur Selbständigkeit Begriffenen zeigt, der, sich verteidigend, Position bezieht. „Jetzt habe ich Ihnen wieder einmal das Herz geleert," fährt Welti fort, „Ihnen gegenüber tue ich das besonders gerne, da Sie ja keine Vorurteile haben. Daß das, was ich hier gesagt, Sie zur Ansicht bringen werde, daß es mir nicht

heiliger Ernst sei, so gut und streng zu zeichnen, als ich nur immer kann, brauche ich wohl nicht zu fürchten." Diese letzten Zeilen sind der grünste Ruhmeskranz Franz Roses. Nicht daß er Weltis Bilder kaufte, daß er ihm jahrelang seine Existenz gesichert, ihm zeitlebens geholfen hat, sondern, daß er nicht in die Individualität Weltis und ihre Entwicklung eingriff. Vergegenwärtigt man sich Weltis seelische und künstlerische Anlage, sein bis an die Grenze der Eigenbrödelei gehendes Originalitätsbedürfnis, seine Unfähigkeit zu Kompromissen, seine Langsamkeit und Schwere, seine Zähigkeit, alles bis aufs letzte auszuprobieren, seine Unfähigkeit der Anpassung und sein Widerstreben dagegen, die ihm, dem Schwarzweißkünstler von reichster Erfindung, z. B. die Illustration versperrte, so kommt man zu dem Schluß, in der Abhängigkeit von einem Mäcen, der ihm in seine Sachen hineingeredet, ihn in eine bestimmte Richtung zu drängen gesucht, ihm nicht völlig freien Spielraum hinsichtlich seiner Zeit und seiner Persönlichkeit gelassen hätte, wäre Welti menschlich und künstlerisch vielleicht zugrunde gegangen. Es bleibt daher doppelt bedauerlich, daß nicht auch die Briefe des seltenen Mannes, der ihm Helfer war, an die Öffentlichkeit kamen. Sie hätten das Bild vervollständigt, nicht das Weltis, das nach Adolf Freys Arbeit dessen kaum mehr bedarf, aber das Bild eines erhebenden menschlichen Verhältnisses, wie man es nicht jeden Tag sieht [291]).

Ferdinand Hodler

Motto: „Hodler erklärte: ‚Mein Besonderes besteht darin, daß ich Monumentalität mit Realismus vereinige.' In dieser genauen organischen Bindung liegt sein Eigenstes und Ursprünglichstes, liegt das schöpferische Wunder."
(Ferd. Hodler. S. 12.)

Der Schritt, den Frey nach Abschluß seines zweiten Weltibandes zu Hodler tat, ging sozusagen aus einem idyllischen Talboden direkt ins Hochland. Es waren zwei scharf kontrastierende Künstlerindividualitäten, mit denen er sich nicht erst auseinanderzusetzen, die er aber mit so kurzem zeitlichem Zwischenraum so zu umreißen hatte, daß eines jeden Eigenart unwiderleglich herauskam. Weltis Gewichte lagen nach der Seite der Erfindung: Hodler geht von dem realistisch erfaßten Modell aus; Welti kommt es auf den subjektiven Ausdruck seiner Erfindung an: Hodler steht, besonders in seinen Anfängen, unter der Herrschaft des Objekts, das ihm seine Probleme entgegenbringt; Welti sucht und er-

ringt die Originalität durch die eigenartige Auffassung des Phantasiemotivs, Hodler durch die gewaltige Intensität, mit der er sein Objekt, auch das an und für sich nicht belangreiche, steigert und erhebt; Weltis Welt ist das Märchen, die Hodlers, bis er zum Symbolismus kommt, Geschichte, wenigstens als Stoff, und Gegenwart. Welti sucht, wie Böcklin, für die Bildkonzeption Modell und Skizze zu vergessen, Hodler sagte: „Man kann in der Wahl der Modelle nie sorgfältig genug sein" und bekannte von seinem grandiosen Schwertschwinger: „Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet, Millimeter für Millimeter", wobei er freilich nicht stehen blieb. Beide arbeiteten langsam; bei beiden blieb es nicht bei der ersten Fixierung. Aber während Weltis Entwürfe durch Jahrzehnte grundstürzende Wandlungen erfahren konnten, blieb bei Hodler die ursprüngliche Fassung meist in der Hauptsache bestehen und variierte sich mehr nur in Nebensachen, wobei freilich der Weg vom Modell bis zur Darstellung „der innern Figur" ein weiter war (Tell!). Konsequenterweise stellte sich Welti zur Frage der Verzeichnung duldsam, während Hodler ein Zeichner allerersten Ranges ist. Der hervorragende Zeichner reiht Hodler unter die Graphiker: Welti gehört ihrer Gilde mit malerischen Absichten an; er arbeitet wie Rembrandt mit Tonwerten und Lichtproblemen und strebte nach einer Technik, die ihm erlaubte, seiner Märchenfabulierlust auch in kleinen Maßstäben zu frönen. Hodler brauchte die große Fläche für seine monumentale Linie. Welti lag die Radierung, die Zeichnung ist Hodlers Sache. Er ging von der Einzelfigur aus, die er in jeder Muskel des anatomischen Baues souverän beherrrschte, im Umriß wie in der plastischen Erscheinung, denn auch bei ihm hielt wie bei Stauffer das plastische Vermögen dem flächenmalerischen die Wage. Welti suchte auch in der Radierung immer das komponierte Bild; daß er freilich auch die Einzelgestalt rund und überzeugend herausbrachte, beweisen seine Selbstbildnisse, besonders ein früher Entwurf zum Familienbild, wo er seine Gestalt in meisterlicher Formbeherrschung und jeder charakteristischen Linie herausstellt[292]). Ist Hodler ein großer Monumentalist, so wird bei Welti davon nicht die Rede sein können trotz seiner unmutigen Auslassung, es bedürfe zur Monumentalmalerei nur des großen Formates[293]).

Und doch gibt es eine Synthese auch für diese beiden so heterogenen Erscheinungen; Frey findet sie in der alemanischen Rasse und unter dem Zeichen „Gedankenmaler". Ist darunter der verstanden, der die Natur nicht einfach kopiert, sondern sie zum Träger einer Erfindung

macht, so gehört der Hodler des „Tages", der „Nacht", der „Heiligen Stunde", der „Wahrheit" usw. gewiß unter die „peintres cérébrales". Dabei ist keine Beeinflussung des einen durch den anderen der beiden unter dieser gemeinsamen Flagge stehenden Künstler zu konstatieren. Anders als eine ganze Generation von Malern hat sich Welti der Art Hodlers völlig zu erwehren gewußt; und für Hodler besagt es nichts, daß man sich die Mittelgruppe seiner „Nacht", den von dem sogenannten Nachtmar[294]) Bedrückten, ohne Schwierigkeit als eine Weltikonzeption vorstellen könnte.

In Freys dichterischer Anlage lagen die Elemente beisammen, die ihn innerlich mit beiden Malern verbanden, aber auch, was ihm Hodler erschwerte. Der Sinn für das eigene, besondere Motiv, für Handlung, für Humor und Idylle, das Visionäre, Totenszenen und Spuk, das Legendarische zogen ihn zu Welti; ihn hat er ganz eigentlich als einen Dichter empfunden. Nicht so selbstverständlich war seine Einstellung zu Hodler. Die gewaltigen Kriegerfiguren mußten freilich den Dichter der Freiharstbuben, des Erni Winkelried, der Festspiele bannen und haben ihn — es geschah vor dem Marignanoentwurf — vom ersten Moment an gepackt. Aber gewisse Übersteigerungen und Unwahrscheinlichkeiten verwand er darob nicht ganz, so sehr er auch erkannte, was gerade die gespreizten Stellungen und an die Grenze des Renommistischen streifenden Geberden für die Linie hergaben und wie gerade diese Dinge, die Haltung, die Sprache der Gelenke, den Ersatz für den da und dort vermißten seelischen Ausdruck des Gesichtes boten, wie Hodler den menschlichen Körper zu einer unerhörten sprechenden Ausdrucksfähigkeit brachte, gleich der Michelangelos. Und besonders blieb ihm Hodlers Parallelitätsprinzip etwas rein Äußerliches, weder durch seelische, noch durch Handlungsmomente Gefordertes, eine bloße Manier, kein inneres Kompositionsgesetz. Aber er bewunderte den von keiner Mühe gebleichten Künstlerernst, die erstaunliche Sicherheit, die Energie Hodlers. „Jedes neue Werk", so zeichnet Würtenberger in seinem Nachwort zu Freys Hodlerbuch seine Einstellung, „des merkwürdigen Berners versetzte ihn in Spannung. Er bewunderte und zugleich mußte er sich kritisch verhalten... Adolf Frey war völlig davon durchdrungen, daß der bildnerische Ausdruck beim Kunstwerk die Hauptsache sei. Aber andererseits verhielt er sich skeptisch dem Nur-Formalen gegenüber, das den Inhalt vergewaltigte oder gar ohne diesen auszukommen suchte. Und hier begann für ihn das Problem Hodler." Da sich die Auseinander-

setzung mit Hodler über einen so langen Zeitraum erstreckte, trat Frey nicht mit einem fertigen dogmatischen Urteil vor einen Fertigen, sondern als ein sich Entwickelnder vor einen sich Entwickelnden. Nach der ersten Marignanoschau wurde Paris auch hierin für ihn fördernd. Würtenberger erzählt darüber brieflich: „... auch als Staffeleimaler war Puvis de Chavannes für uns beide ein Fund. Sein „pauvre pêcheur" (jener gottergebene Arme, der in seinem Schiffchen steht, während hinten seine beiden Kinder am Ufer schlafen oder Blumen pflücken) erinnerte uns in seiner Herbheit und vor allem in seiner matten grauen Farbe, die doch koloristisch so viel Reiz hatte, an die Bilder Ferdinand Hodlers. Wir sahen hier das graue Tageslicht über Alles gleichmäßig gebreitet, und es wurde so für die ganze Haltung des Bildes zum Stilelement. Hier war die Verwandtschaft mit Hodler, und ich glaube, für Frey wie für mich wurde durch dieses Bild das Verständnis für Hodler noch wesentlich erhöht. So war überhaupt durch Puvis das ganze Thema Hodler für uns neu geworden. Wir hatten eine neue Einstellung für das Wandbild sowie für die Kunst Hodlers gewonnen. (Wir wissen ja auch, daß Puvis der erste große Künstler war, der rückhaltlos Hodlers „Nacht" bewunderte.)" Es war dann die Resultante aller dieser langjährigen Eindrücke, Erwägungen, Repriſen und Neueinstellungen, die Frey mit den Jahren immer verstehender und näher zu Hodler drängte und nach der grandiosen Hodlerausstellung im Züricher Kunsthaus vom Jahre 1917 zur Formulierung und Aussprache zwang.

Sein Hodlerbuch, dessen Erscheinen er wie auch das des zweiten Weltibandes nicht mehr erleben durfte[295]), ist in siebzehn Abschnitte gegliedert und macht nach einer kurzen biographischen Skizze bei dem Zwanzigjährigen den ersten Halt. Wie Welti in Böcklin, so findet er in Menn den entscheidenden Lehrer, man möchte sagen, sein Künstlerschicksal. Nur daß in Hodlers Fall nicht ein mühevolles Sichlosringen von der Übergewalt des Lehrers das Ende ist, wie bei Welti, sondern der Schüler die Vollendung des Lehrers wird. „Menn ist die Verheißung, Hodler die Erfüllung", und zwar in dem Sinne der Überholung, der weitausgespannten Bereicherung, der unwägbar stärkeren Energie und Kraft. Menn blieb nicht der einzige, der von seinem Blut in Hodlers Adern goß. So sehr Hodler von Einflüssen nichts wissen wollte, man hielt ihn nicht ganz grundlos mit Giotto zusammen, durfte an die italienischen Primitiven, von den Deutschen an den flächenhaften Lukas Cranach, an den Zeichner Dürer erinnern, von den Niederländern

an Frans Hals, von den Franzosen, über Menn oder unmittelbar, an die Ingres, Corot, Manet, Puvis, Degas, von den Spaniern an Velasquez, und endlich bekannte er, „die Japaner sehr genau angesehen zu haben". All dies berührt seine Originalität, Motive und inneres Gesicht nicht; aber es regte Fragen der Technik an und half ihm vom Fleck. Er beginnt, und hier kommen die Franzosen in Betracht, als Kolorist und ausgesprochener Freilichtmaler (Abschnitt II), dann nimmt ihn ums vierzigste Jahr „das feine Grau und Schwarz des Velasquez" in seinen Bann (die „Nacht"). Er schiebt die Farbe hinter die Zeichnung zurück, ohne sie aufzugeben. Wie es den Berner Stauffer von der Farbe zum Schwarzweiß und schließlich zur Plastik zog, wie schon des Berners Manuel zeichnerische Anlage die koloristische überholte, so bemächtigte sich bei dem Berner Hodler die vom Nur-Wirklichen zur Symbolik abrückende Erfindung des Linearen, der Graphik als ihres adäquatesten Ausdrucksmittels (III): „... er drängte allmählich das Malerische, das den Schein, die glänzende Oberfläche der Dinge betont, in den Hintergrund und bevorzugte das Zeichnerische, das Graphische, welches das Wesen der Dinge, das Sein hervorhebt." Dabei verkennt Frey in keiner Weise, daß von einem absoluten Aufgeben der Koloristik von der „Nacht" an keine Rede sein kann, ja, daß einzelne spätere Werke hierin noch weit über das Frühere hinausgehen. Hodlers graphische Fähigkeit und Lust äußert sich vor allem im Kontur, am stärksten in der wie ein Flachrelief anmutenden „Eurhythmie" [296]). Und nun folgt auf das bewundernde Geleite durch die großen Monumentalwerke Hodlers ein Gegenstoß im IV. Abschnitt; er zielt auf den Porträtisten. Die Gefahren der nur graphischen Behandlung werden aufgezeigt. Sie führt zu rein formalistischer Einstellung, das Seelische des Ausdrucks droht auszubleiben. Der Künstler sieht sich zur bloßen Silhouette gedrängt. Augen und Mund werden leer und ausdruckslos, außer dem Kontur gewährt nur die Nase dem Formwillen das charakterisierende Objekt. Überaus lehrreich sind hierbei Hodlers Selbstbildnisse (V). Sein Bedürfnis nach dem Starken und Monumentalen läßt ihn vor Ähnlichkeit und Naturwahrheit nicht Halt machen. Er verstärkt seine Nackenlinie und reißt die meist halbgeschlossenen, blinzelnden Augen in einigen dieser Bilder weit auf. Das entsprach der Wirklichkeit nicht und veranlaßt Frey zu einer genauen und anschaulichen Schilderung von Hodlers Leiblichem, wobei er auf die Körperlichkeit auch der Eltern Hodlers zurückgeht und den Beweis erbringt, daß bei ihm

von einer sogenannten Kraftnatur nicht zu sprechen ist. Er ersetzte diesen Ausfall durch ununterbrochene Arbeitsenergie und einen Idealismus der Künstlerschaft, welcher seine gelegentlichen Bohemienneigungen unter sich brachte und seinen Alltag adelte (VI). Und wo er auf bildmäßige Wirkung seiner Porträte ernstlich ausging, vermochte er wohl auch, besonders an Frauenköpfen, „die Seele wundervoll herauszuholen". Von Entwurf zu Entwurf läßt er nicht ab, bis er die Formulierung hat, die er will. Und wie wandelt sich das ihm unentbehrliche Modell bis zur monumentalen Idealfigur! Frey weist hier auf den fast unübersehbaren Reichtum des Nachlasses an Skizzen und Zeichnungen und auf die Entstehung des gewaltigen Tell. Dabei steht Hodler, der Eigenmächtige, fremder Kunst loyal und aufnahmefähig gegenüber (VII). Als seine eigenste Erfindung wollte er den Parallelismus in seiner Bildkomposition angesehen wissen, den er mit seiner seltsamen Philosophie in Zusammenhang zu bringen wußte (VIII). Nach einer knappen Musterung seiner geistigen Interessen, die eine Art pseudo-philosophischer Mystik, astrologischen Dilettantismus und die mehr instinktiv als methodisch betriebene Graphologie einschlossen, erörtert Frey Hodlers Parallelismus, der damit eine neue Epoche der Kunst zu eröffnen glaubte: „Von mir ab", sagte er, „dreht sich das Rad zurück, das von Michelangelo und Raffael anders lief. Es ist etwas Großes" (IX). Der Übergang zu diesem Kompositionsprinzip beginnt 1884 mit dem „Schwingerumzug", und es ist von besonderem Interesse, wie Frey das Bild analysiert und die übergangsgemäße Inkonsequenz des in Faktur und Auffassung sonst meisterlichen Bildes auseinanderlegt. Mit der „Nacht" siegt dann die durchgeführte parallele Anordnung.

Hier wird offenbar, wie diese die Einzelfigur, auf welche Hodler organisiert ist, begünstigt, ihre Wiederholung und ihre Varianten. Und darin liegt der Wertmesser des Parallelenprinzips für Hodler. Doch blieben die Einzelfiguren nicht isoliert: „Es ist bewundernswürdig, wie er die einzelnen Figuren herausarbeitete, unter sich differenzierte und zusammenhielt, so daß er zugleich eine einprägsame Gesamtlinie erzielte." Hodler tat sich noch auf ein anderes etwas zugute. Er sagte: „Ich habe den Kontrast aus der Kunst hinausgeworfen." „Allein", fügt Frey bei, „er hatte keine Wahl. Er konnte den Kontrast in der Handlung nicht handhaben. Als er sich an Motive machte, deren Wesen im Stoß und Gegenstoß der Aktion liegt, da entpuppte sich der von ihm und seinen Anhängern gepriesene Vorzug als ein Mangel."

Der Parallelismus versagt im Schlachtenbild (X). Frey verfolgt seine Verwendung in den kriegerischen Bildern vom „Rückzug von Marignano" bis zu Hodlers letztem Werke, dem Entwurf zur „Murtenschlacht". Einer eigentlichen Kampfszene, auch einem Rückzugsgefecht wich Hodler im Marignanobild aus, und zwar zuerst durch eine rein symbolische Szene, die er dann, als die Behörde sie ausschlug, durch eine Marschszene ersetzte. Aber er sah auch hier von einer realistischen Motivierung ab, behielt den rein symbolischen Hellebardier rechts bei — „eine der unvergeßlichen echt Hodlerschen Eingebungen" —, ja bildete die hervorstechendsten naturalistisch gefaßten Gestalten des Zuges mehr oder weniger ebenfalls ins Symbolische um. Trotzdem geriet der Rückzug zum hervorragendsten schweizerischen Historienbild von einer Geschlossenheit, wie sie der erste Entwurf nicht besaß. Das richtige Gegenstück dazu ist das Jenabild, „ein Meisterwerk der Monumentalkunst", worin der das Schwert ziehende Freiwillige (Körner), „eine Vision von unerhörter Wucht", wiederum, wie das ganze Bild, symbolisch wirkt: „Wirklichkeitsgesättigte Monumentalität, Kraft und Tiefe der Empfindung, Reduktion auf das Einfachste, Ausscheidung alles örtlich und zeitlich Bedingten und Zufälligen bis auf die kleidsamen Uniformen erheben das Werk zum mächtigen Symbol. Hier nämlich ereignet sich der seltene Fall, daß der Schöpfergeist das Wirkliche, das historische Geschehnis sozusagen ohne weiteres zum symbolischen stempelt." Eine ähnliche Wirkung hat Hodler mit seinen kriegerischen Kompositionen nicht wieder erreicht. Am wenigsten in den Schlachtenbildern von Näfels und Murten (XI), wo die parallelistische Formel, so eindringlich sie ist, realistische Unmöglichkeiten im Gefolge hat und das nicht ausdrückt, was sie ausdrücken soll, das Schlachtgewühl. Auch in dem Reformationsschwur von Hannover, der „Einmütigkeit", schließt die parallelistisch-formale Auffassung die lokale und historische Wahrheit und überhaupt eine dem ernsten Gegenstand entsprechende Wiedergabe aus: „Im Jenabild geht der Geist, die innere Welt, ganz in der großen Form auf"; im Hannoverbild widerspricht die Form eigentlich dem Motiv, löst es wenigstens nicht aus — „das Ganze ist eine glänzende Arabeske", und die Gefahr ist nicht ganz vermieden, an Stelle des Monumentalen das Theatralische zu setzen. Indem Frey im folgenden Abschnitt (XIII) das Hereinragen des Religiösen und mystisch Visionären in Hodlers Werk betrachtet, spricht er sich über Charakter und Temperament des großen Künstlers aus: neben dem unablässig drängenden schicksalhaften

Schöpfertrieb befehden sich ungebändigte Erdenlust und Sehnsucht nach einem Höheren, nach einer heiligen Stunde — Schöpferkraft kommt von dem Unendlichen und verlangt nach dem Unendlichen. Das Gleichgewicht findet sie vor der Natur. „Die Landschaften Hodlers (XIV) bekunden seine mannhafte feste Seele, den gesunden ruhigen Hauch seiner Empfindung, das kraftvoll sichere Fußen auf dieser Erde, den heiter gelassenen und dankbaren Blick in die Umwelt." Der spätere Hodler will in seiner Zwiesprache mit der Natur allein sein: er schaltet alle menschliche Staffage, selbst die Zeugen menschlichen Daseins, Häuser, Gärten usw. aus; höchstens einen Weg (und Weg ist Symbol!) gestattet er sich oder gelegentlich, wenn er einer koloristischen Aufhellung bedarf, wie mit der Kette von Schwänen auf dem Genferseebild von 1918, eine bescheidene tierische Gesellschaft. Auch mit dem Wald (und seinen Lichtspielen) gibt er sich nicht oder fast nicht ab. Er bevorzugt Berge, an deren Struktur sich sein architektonischer und konstruktiver Sinn befriedigt, Seen, Bergbäche. Seine Landschaften „sollen wirken wie ein Stück aus der Hand der Natur selber. Sie haben etwas in sich Geschlossenes, auf sich Beruhendes, etwas Kühles, fast Nüchternes. Sie sind gesehen mit den Augen eines primitiven Epikers... Es weht und wittert um sie kein Traum, keine Sehnsucht"... Und auch in der Landschaft nimmt die Einzelfigur Hodler gefangen, der einzelne Berg, der einsam stehende Baum. Das Höchste an Landschaft erreicht er in der „Lawine", die nicht nur alle Kunst des Konstrukteurs, sondern auch ungeahnte koloristische Zauber entfaltete. Seine Einreihung in die heutige Kunst gestattete die Ausstellung von 1917 mit ihrer überwältigenden Fülle. Frey stellt ihn mit van Gogh und Cézanne zusammen und ermißt die Schwierigkeiten, die sich ihm in der Darstellung innerer Gefühle entgegenstellten, weil er sie „nur mit Hilfe einer ungewöhnlich durchgebildeten Wirklichkeitswiedergabe ans Licht zu heben vermochte... Nun liegen allerdings bei Hodler die Dinge so, daß er in der Regel nicht die irdische Hülle suchte für seinen Bildgedanken, sondern daß ihm dieser aus irgendeinem Stück Irdischem aufblitzte, wie namentlich aus Einzelfiguren erhellt, aus denen die ‚Enttäuschten Seelen' und die ‚Lebensmüden' erwuchsen. Seine schöpferische Phantasie entzündete sich förmlich am Modell. Das erklärt seine Harmonie zwischen Form und Idee" (XVI). Nur in wenigen kurzen Sätzen spricht Frey schließlich von Hodlers Maltechnik, die im wesentlichen die eines dünnen, ungefirnißten Auftrags mit kräftiger Hervorhebung des Konturs war.

Dann faßt er das Charakterbild dieser großen, echten Künstlerschaft noch einmal zusammen (XVII): „Eine Welt und eine Kraft für sich."

Freys Holderbuch konnte kein erschöpfendes, abschließendes Werk sein, das die Biographie vollständig und ausführlich gegeben, die wissenschaftlichen Fragen des Materials, der Sichtung, der Aufhellung von Problematischem, der kunstgeschichtlichen Einreihung u. dgl. m. erledigt, die Werdegeschichte der einzelnen Werke und die Entwicklung des Künstlers selbst in alle Einzelheiten verfolgt hätte. Was er von einem solchen Werk verlangte, verrät aufschlußreich eine größere Besprechung über das Monumentalwerk des Kunstgelehrten Heinrich Alfred Schmid über Matthias Grünewald, die am 1. Januar 1912 in „Wissen und Leben" erschien (V. Jahrg., 7. Heft, S. 486—89). Was er hier preist, wäre ihm selbst Gesetz gewesen:... „er sucht jedes Problem soweit zu lösen, als es auf Grund der heute vorliegenden Urkunden, gleichviel welcher Art, zu lösen ist; er markiert die Probleme, die mittels dieser Urkunden nicht oder nur teilweise zu bewältigen sind... Zunächst", fährt er anderer Stelle fort, „besitzt Schmid ein ungewöhnlich scharfes und ungewöhnlich geschärftes Auge, das durch planmäßiges Training so weit gebracht ist, daß man beinah sagen kann: es entgeht ihm nichts mehr... Er gewahrt das leiseste, kaum wahrnehmbare Pentimento... Diese Fähigkeit beschränkt sich nicht auf die Erkenntnis und Festlegung technischer Einzelheiten, sondern sie geht immer auch aus auf die weitere Einsicht, mit welchen technischen Mitteln der Künstler die Welt, die sich in ihm gestaltete, zum schlagendsten Ausdruck brachte. Und hier tritt ins Spiel als die Grundlage dieser ganzen Organisation ein feines künstlerisches Nachempfinden, ein Mitschwingen sozusagen jener Innervationen, die vor Jahrhunderten Grünewald den Pinsel geführt haben. Die Fähigkeit des Nachfühlens und Miterlebens verleitet ihn nirgends zu lyrischen Ergüssen... Schmid braucht Raum und Arbeitskraft wesentlich für indirekte Charakteristik, denn auf Charakteristik, nicht auf das Dogma hat er es abgesehen." Und dann legt Frey noch den Nachdruck auf die Schriftstellerqualitäten.

Man könnte manchen dieser Sätze auf die knappen, sachlichen, prägnanten und künstlerisch gefügten Seiten anwenden, die Freys Aussprache über Hodler sind. Sie stellen nicht nur das Resultat eines langen Für und Wider zugunsten einer letztgültigen, wenn auch nicht vorbehaltlosen Bejahung rund und klar heraus, sondern sie sind mächtige,

nach vorwärts weisende Anreger, wenn sich in kommender Zeit das Urteil über Hodler und seine Nachwirkung ins Gleichgewicht setzen wird.

XVII

Bernhard Hirzel

Motto: „An Hirzel drängte sich die Erinnerung heran und wisperte: ‚Weißt du noch? Vor einem halben Dutzend Jahre? Sturmglockenschwall in die aufgescheuchte Nacht! Psalmenklang und Widerklang unterm Glitzernetz der silbernen Gestirne? Der Zug durch das träumende, fiebrig auflauschende Land, an Hügeln vorbei, von denen die Wälder so scheu und eigen niederschauerten? Vorüber an dunklen Gottesäckern und ernsten Kirchtürmen! Die hinsinkende Dämmerung! Der aufleuchtende Tag! Der Sturz der gottlosen Gewalthaber! Die hochfahrenden Hoffnungen! Die begehrlichen Träume!'

Und jetzt, wo waren die Früchte jener hochgemuten und hochgeschürzten Stunden? Sie faulten. Und er selbst, der weiland Freischarenführer, der Tausenden vorangeschritten, er konnte jeden Tag stürzen, wie der vom Wurmfraß heimgesuchte Apfel, der sich über seinem Haupt eben vom Zweige löste und dumpf ins Gras polterte."

(II. Buch, S. 113.)

Es gibt Hochgebirgsseen, in deren Spiegelung gleißender Firn und schwarzer Tannenwald einen märchenhaften, unwirklichen Schimmer erhält, daß sie wie eine ferne zauberische Vision wirken: so umschleiert hier die Erinnerung an den überschrittenen Scheitelpunkt seines Lebens in der Seele des Helden jene Nacht, die sein Schicksal umschloß, mit allen Zaubern der Phantasie, und eine halbe, dumpf schlummernde Dichteranlage gebiert ein erstes und einziges Mal unbewußt ein ungestaltetes Gedicht. Es ist eine ganz besonders leuchtende Erfindung des Dichters, wie hier, da sich in Hirzel sehnsüchtiges Glücksverlangen und schmerzvolle Ahnung begegnen, ein branstiger Schein über das Vergangene und den drohenden Fall hinspült. Die Stelle ist wie ein Symbol der ganzen Dichtung, wie sie ein unheimlich leid- und schuldvolles Menschengeschick erleuchtet und erhöht.

Am 23. Juli 1914 kam Adolf Frey die Mitteilung zu, daß ihm die Papiere Bernhard Hirzels, jenes Pfäffikoner Pfarrers, der den sog.

Zürichputsch vom Jahre 1839 angeführt hatte, aus dem Bluntschliarchiv der Züricher Stadtbibliothek (Zentralbibliothek) zur Einsicht und Benützung zugestellt würden. War der Dichter schon entschlossen? Wollte er während der nahen Ferien erst in den Stoff einblicken? Oder war er noch in jenem Stadium des Versteckenspielens mit einem halb lockenden, halb zurückschreckenden Motiv, das er vor jedem Auge geheim hielt: Ergreife ich dich? Lasse ich dich? Acht Tage später brach der Krieg aus. Dann war es an einem Nachmittag im Spätherbst, als er auf einem Waldspaziergang am Zürichberg die nach Dübendorf führende Tobelhofstraße lange schweigend wandelte und dann mit einer gewissen ungewohnten Feierlichkeit sich an die neben ihm gehende Frau wandte: „Ich möchte dir etwas sagen, worüber ich noch nicht ganz mit mir im Reinen bin." Und er erzählte ihr die Hauptereignisse des Zürichputsches und Geschick und Ende des Führers Bernhard Hirzel. „Ich denke daran, einen Roman daraus zu machen. Was sagst du zu dem Stoff?" „Er wird ja eine reiche Handlung ergeben — aber —" „Du meinst die Schwierigkeiten mit dem Pfarrer?" „Ja, ein Pfarrer, der sich mit einer Geliebten zusammentut, schließlich verkommt und mit Selbstmord endet — wie kommst du eigentlich zu dem Stoff?" „Kollege Öchsli, der mir immer anliegt, wieder einen Roman zu schreiben, hat mich aufmerksam gemacht, er hätte auch einiges Material — freilich, es würde eine schwere Sache sein, aus den verwickelten politischen Geschichten Poesie herauszuschlagen. Und der Pfarrer wäre ein böses Stück — dafür könnte die Geliebte ein einfaches, feines Geschöpf werden!" Die Frau fühlte, daß seine Phantasie sich schon an der schlanken dunkeläugigen Maria festgeankert hatte und daß er im Grund so gut wie entschlossen war. Nach einigen Tagen hatte er den Entschluß endgültig gefaßt, seinen Bernhard Hirzel zu schreiben. Frey, der sich seit Jahren mit der Motivfrage befaßt, seinen Vineaaufsatz, die Schweizerdichter, die Abhandlung über den Komtur hinter sich hatte, in den Vorarbeiten zu den Unvollendeten Prosadichtungen Meyers steckte, wußte, was er tat. Er, der den blendendsten Stoffen nichts nachgesehen, ihre geheimsten Schäden ersperbert hatte, würde dem Dämon einer falschen Wahl nicht verfallen.

Welches war der Stamm der historischen Geschehnisse, um welchen seine Erfindung ranken würde? Wie war es um den Helden bestellt, wie war er zu verstehen, zu erhöhen, zu einer mehr tragischen als traurigen und abstoßenden Gestalt zu machen?

Die endenden dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts leiteten im Staat Zürich den Übergang in die moderne Zeit ein. Es handelte sich um das politische Verhältnis der Stadt zum Land, um die Sonderrechte der Gemeinden gegenüber dem Staat, um die Beseitigung altersschimmliger Servitute, um demokratische Ausgestaltung; aber auch um soziale Forderungen, die durch das Übergewicht der Fabrik über die Hand- und Heimarbeit aufgescheucht worden waren. Denn, so schildert Frey, „die Weltwahrheit machte sich wieder einmal geltend, daß der Großteil des Volkes, wenn es politischer Freiheit nachzujagen glaubt, wesentlich die Besserung seiner wirtschaftlichen Lage anstrebt..." Ein großer Volkstag zu Uster am 22. November 1830 formulierte und faßte die Begehren zusammen, und in seinem Gefolge sanken die Vorrechte der Stadt, so daß die ländlichen Sieger die Konservativen völlig an die Wand drückten und der Parteiteufel in Stadt und Land rumorte. Verwirrter und fanatischer wurde Fehde und Gegenfehde, als ein religiöser Sturm seine Wellen hineinwarf: Die Berufung von David Friedrich Strauß an die Zürcher Hochschule entzündete im Land herum neue Empörung, schied aber auch die politischen Parteien in neue Gruppierungen: politisch radikal hieß nicht mehr ohne weiteres straußisch, politisch konservativ nicht selbstverständlich antistraußisch. Die Anhänger der alten protestantischen Orthodoxie verlangten auf den Tagungen zu Wädenswil und Kloten die Entfernung des Freidenkers Strauß und verstärkte Rechte gegenüber der Regierung, unter Anführung des sog. Glaubenskomitees; kompliziert wurden die Verhältnisse überdies durch die Bildung des sog. Siebnerkonkordats, eines in sieben Kantonen, einschließlich Zürichs, gebildeten Bundes zu Schutz und Trutz, der gegen eine etwaige Reaktion der gestürzten städtischen Aristokratie mit Waffengewalt vorzugehen entschlossen war. Mehrere tausend Köpfe stark, zog am 6. Sept. 1839 ein mit Sensen, Mistgabeln und Prügeln bewaffneter ländlicher Demonstrationszug nach Zürich. Es kam zu blutigem Zusammenstoß mit den spärlichen Regierungstruppen; aber die Niederlage der Demonstranten wandelte sich in Sieg, als die Stadt Zürich sich gegen die staatliche Regierung auf ihre Seite schlug. Das war der sog. Zürichputsch. Führer des Haufens war der Pfarrer von Pfäffikon, Bernhard Hirzel (geb. 1807), ein geborener Zürcher aus altangesessener, damals aber etwas heruntergekommener Familie. Die Herrschaft der Parteigenossen, die nach einem unerhörten Muckerregiment sich zu Kompromissen genötigt sah, warf den unlieb-

samen Anstifter des unheilvollen Zuges, dem das vergossene Blut persönlich angerechnet wurde, 1841 beiseite. In allen seinen Bestrebungen gescheitert — als kenntnisreicher und verdienter Sanskritist hatte er vergeblich eine Professur an der neugegründeten Universität erstrebt —, noch während einer unglücklichen Ehe mit einer Geliebten niedern Herkommens verbunden, gibt er nicht nur notgedrungen seine öffentlichen Stellungen in Kirchen- und Erziehungsrat, sondern 1845 auch sein Pfarramt auf, verläßt, von zweifelhaften Geldgeschäften in die Klemme getrieben und von schlechtestem moralischem Ruf, die Vaterstadt und endet mit seiner Leidensgenossin in Paris, ob durch Gift oder die Kugel, scheint ungewiß.

Frey stellte über das ganze weite Stoffgebiet umfassende Studien an, von denen sieben noch erhaltene, mit seinen Notizen gefüllte Hefte Zeugnis ablegen[297]). Einen Teil des gedruckten Materials über die Geschichte jener Zeit konnte ihm Professor Ochsli zusenden oder nachweisen. Das wichtigere, die Flugblätter und Broschüren, aus denen Geist und Stimmung jener Zeit und manches charakteristische Detail herausprang, fand er in der Züricher Stadtbibliothek, das weitaus wichtigste über Bernhard Hirzel selbst aber waren die Denkwürdigkeiten seines nächsten Freundes J. Kaspar Bluntschli, des bekannten Staatsmannes und Rechtslehrers, und vor allem andern sein eigener handschriftlicher Nachlaß, der im Bluntschliarchiv niedergelegt ist. Er enthält: 1. ein Konvolut Blätter mit verschiedenen Betrachtungen politischen und philosophisch-religiösen Inhalts; 2. eine reiche Sammlung von Briefen an seine Freunde; 3. seinen Briefwechsel mit Maria Welti, seiner Geliebten; 4. ein Bekenntnis über sein Leben für Bluntschli; 5. ein Heft handschriftlicher Gedichte. Das erschütternde Bild von seelischer und materieller Not, von Vergehen und Verderbnis, von Ringen und Scheitern, von angeborener unglücklicher Anlage und versagendem Willen, von hochstrebender geistiger Arbeit und dilettantischem Unvermögen und alle die unseligen Komponenten seines verfehlten Lebens, das sich aus diesen direktesten Quellen ergibt, hier zu entschleiern, hat keinen Sinn. Machen die Aufzeichnungen der Madame Perregaux den Eindruck eines Abenteuerromans, so lagen hier für einen schlechten Skribenten Elemente eines Kolportageromans vor; und es erwies sich in beiden Fällen, daß autobiographische Verfasser von einer gewissen Phantasiekraft, Ehrgeiz und einer wenigstens dilettantischen Begabung leicht solche schriftstellerisch mittelmäßige und doch nicht ganz belanglose

Produkte schaffen, bei denen Wahrheit und Dichtung wahllos ineinanderfließen. Bei dem Mémoire der Françoise Perregaux ist das wahrscheinlich sehr stark der Fall, weniger bei Hirzel. Wenigstens das kurz vor dem selbstgewollten Tod geschriebene „Bekenntnis" an seinen Freund trägt die Züge rückhaltloser Wahrhaftigkeit, die mit dem in tiefe Schuld Gefallenen versöhnendes Mitleid erregt. Ein schwer zusammenzusehendes Doppelbild tut sich aus der Literatur, den Akten, dem handschriftlichen Nachlaß auf: aus einem moralisch verseuchten Elternhaus stammend, sucht sich der Schüler und Student herauszuarbeiten, sein Ehrgeiz geht auf eine geachtete Lebensstellung, auf wissenschaftliche Leistungen; er gewinnt sich einen Freundeskreis, in welchem er etwas gilt, einer seiner akademischen Lehrer, J. C. Orelli, redet ihn mit „Mein herzlich geliebter Schüler!" an. Er hat in der noch jungen Sanskrit-[298]) und der allgemein orientalischen Forschung schon früh Leistungen aufzuweisen, die ihm die Aufnahme in die französische Orientalische Gesellschaft einbringen. Seine Intelligenz, seine Begabung finden Anerkennung, er wird als eine ungewöhnliche Persönlichkeit taxiert. Aber drei Eigenschaften verderben ihn: maßlose Sinnlichkeit, ein Erbe der entarteten Mutter; sie stößt ihn in Abgründe der Verirrung, aus denen ihn erst das Verhältnis zu der letzten Geliebten, Maria Welti, wieder einigermaßen heraushebt. Dann seine Unfähigkeit und Gewissenlosigkeit in Geldsachen: er hilft sich durch Schuldenmachen und viel schlimmere Manöver; und endlich ein ungezügelter Ehrgeiz, der schließlich auch das vergiftet, was an Idealität noch an ihm ist. Auch das Bild der historischen Maria ist ein wesentlich dunkleres, als das vom Dichter entworfene. Auch sie kommt aus moralisch verkommener Umgebung nach einer Briefstelle nicht ungeschädigt, aber doch mit dem Wunsch nach Befreiung und mit nachfolgender hingebender Treue. Sie, deren geistige Regsamkeit Hirzel vor Bluntschli rühmt, schreibt Briefe, die sich in Orthographie und Stil mit denen der Christiane Vulpius messen können, die aber in ihrer naiven Unmittelbarkeit, dem ungeschminkten herzlichen Gefühl und tapferer Frömmigkeit eine erstarkte und über ihr niederes Geschick hinauswachsende Seele verraten. Das mochte den Dichter für den Stoff nicht weniger gewonnen haben, als was er sonst an Handlung und Interesse bot.

Die in den historischen Verhältnissen liegenden Schwierigkeiten waren allerdings nicht gering.

Hatte der Dichter in der „Jungfer von Wattenwil" um zweieinhalb

Jahrhunderte zurückliegende Begebenheiten zum Vorwurf gehabt, deren politische und kulturelle Grundlagen für die Gegenwart nur ein historisches Interesse hatten und durch kaum noch sichtbare Fäden mit ihr verknüpft sind, so waren die politisch-sozialen Bewegungen, in die Bernhard Hirzel hineingeboren war und eingriff, der Anfang des Heute und in der Erinnerung lebendig geblieben. Das bedeutete gegenüber einer größeren Bewegungsfreiheit im Berner Roman für den Züricher Stoff eine oft lästige Ankettung an die Tradition. Die historische Perregaux war aus den bernisch-französischen Beziehungen bis zu einem gewissen Punkt herauszuwickeln und der Hauptnachdruck auf die Persönlichkeit zu legen; Bernhard Hirzel blieb in die politisch-religiösen und sozialen Verhältnisse seiner Heimat enger verstrickt und z. T. ihr Opfer, auch als er sie verlassen hatte. Hier lag einer vor, wie sie gerade gärende Übergangszeiten vielfach aufweisen oder hervorbringen: ein Ehrgeiziger, der aus dem politischen Strudel seine eigenen Fische zu angeln gedenkt, ein Schwankender, der mit der Welle steigt und sinkt, ein vermeintlicher Führer, der ein Werkzeug ist und nach dem Gebrauch weggeworfen wird: Typus und Verkörperung einer von Beben gerüttelten Zeit. Waren in der Jungfer von Wattenwil die politischen Dinge verhältnismäßig einfach und leicht übersehbar, so waren sie hier oszillierend und verwickelt und der Held so von ihnen umwunden, daß allen Windungen und Verknotungen der Parteien nachgetastet werden mußte. Aber dem Blick des Dichters öffneten sich die lockenden Aspekte in der Überzahl: eine vielgegliederte, reiche und bewegte Handlung, wechselnde, vertraute landschaftliche und städtische Schauplätze, eine Fülle bedeutungsvoller und nach dem Quellenmaterial zu Porträtähnlichkeit zu treibender Köpfe, darunter die ersten Männer des geistigen Zürich, die noch z. T. an die gegenwärtige Zeit grenzten und in ihr nachwirkend ihr noch heute gehören, Umschwünge und Schicksalswendungen, dramatische Massenszenen und Ausschnittte aus dem Leben aller Volksschichten, ergiebige kulturhistorische Details, Kontraste der Landschaften, der Stimmungen, der Menschen. Und vor allem ein Schluß, der organisch aus dem vorausgegangenen Geschehen, der Entwicklung des Helden und seines Schicksals hervorging. Es war das Erforderlichste für einen historischen Roman großen Stils gegeben: eine markante, in der Mitte stehende Begebenheit, um welche sich, einen dramatischen Aufbau ermöglichend, Vorausgegangenes und Nachfolgendes eng gruppierte, ein Held, dessen Leben von Anfang bis zu Ende übersehbar und in allem Geschehen gegenwärtig

blieb, die Möglichkeit interessanter, einprägsamer Episoden. Aber zwei Schwierigkeiten blieben bestehen: die Beschaffenheit des politisch-religiösen Kampfes war derart, daß er sich nicht restlos in Gespräch oder Handeln eines Einzelnen darstellen ließ, sondern gelegentlich zu direkter Berichterstattung zwang. Mehr als im ersten Roman mußte der Dichter zurückgreifen, Zusammenhänge aufdecken, den Verlauf in seinen einzelnen Phasen schildern. Nur wo sich die große Situation, die Massenszene, die hervorspringende einzelne Tat bot, durfte der Poet nach seinem Recht gestalten, für die zugrundeliegenden historischen allgemeinen Entwicklungen mußte ihm der Historiker zur Seite treten. Doch blieb in der klarsichtenden Darstellung auch solcher Partien immer noch die spezielle künstlerische Kraft tätig: das Auseinandersehen von Linien und Farben, Prägnanz und Plastik. Sollten die Wandlungen des langen Zeitraums von 1830 bis 1847, welche der Roman umspannt, verständlich gemacht werden, ohne das private Erleben des Helden zurückzudrängen, so konnte nur die strengste Auswahl, die scharfumgrenzte Gliederung, die ausdrucksvollste Verkörperung helfen. Frey hat diese Aufgaben mit vollendeter Kunst und Sicherheit bewältigt. Schwerer war es, die komplizierte Psyche des Helden zu enträtseln, ihn so weit zu heben, daß er das „comprendre c'est pardonner" errang, ohne daß das überlieferte Bild einfach zerschlagen und an seine Stelle ein anderes gesetzt wurde. Von vornherein konnte er keinen Anspruch auf heroisches Ausmaß erheben, und es blieb ihm die Bewunderung versagt, die eine heroische Tat auch dem moralisch Anfechtbaren einbringen kann. Aber auch über das Mitleid hinausreichende Sympathie war für ihn nicht zu erringen, durfte nicht errungen werden.

Steht und fällt ein Kunstwerk mit der Frage, ob der Held sympathisch ist oder nicht? Die moderne Literatur, besonders die Romanliteratur des Auslandes, hat diese Frage längst verneint. Die differenzierte moderne Lebensauffassung hat, auf einer naturwissenschaftlich-psychologischen Grundlage ruhend, gerade für problematische und komplizierte Figuren ein besonderes Interesse geschaffen, das mit Vererbungsfragen, soziologischen und juristischen zusammenhängt. Eine Fülle neuer psychologischer Typen, seelischer Mischungen ist damit auch in die Literatur eingedrungen. Sie davon prinzipiell auszuschließen, wäre mindestens gewaltsam. Aber ist Adolf Frey mit diesem Bernhard Hirzel nicht sich selbst, seiner Freude an einfachen, herzgewinnenden Gestalten untreu geworden? Solche Fragen, die Gesetze sein möchten, rammen den

Dichter unentrinnbar auf einem Platze fest, den er einmal eingenommen hat. Auch Frey war menschlich und künstlerisch nicht stationär; auch er ging und wandelte sich mit seiner Zeit. Er hatte in seinen Neuen Gedichten Elemente des Impressionismus aufgenommen; sollte er nicht auch einmal eine verirrte und irrende Menschenseele schildern, deren überlieferte Defekte seine Muse mildern, erklären, zurechtrücken durfte, die seiner psychologischen und Darstellungskunst eigenartige, interessante Probleme, einen unvergleichlichen Stoff bot? Freilich zutiefst in seinem Herzen saß Bernhard Hirzel nie, und es ist bezeichnend, daß er, sehr im Gegensatz z. B. zu seiner Katharina, diesen Helden durch den ganzen Roman hindurch immer nur mit dem Familiennamen, nie mit dem traulichern Eigennamen allein nennt, als wollte er unbewußt Distanz schaffen. Und er kannte die Schranke, die auch der Leser gegen den Pfarrer von Pfäffikon aufrichten würde: „Lieber Friedel," schrieb er über diesen Punkt kurz vor dem Erscheinen des Buches an Bruder Alfred (20. September 1918), „Ich bin Dir für Deine Bemühungen und Deinen Brief sehr dankbar. Über das Thema, da vorläufig nichts zu ändern ist, bald einmal mündlich! Jetzt nur soviel: der Gegenstand des Martin Salander ist, soweit er politisch ist, noch viel weniger interessant, und die deutsche Kritik behauptete damals, Deutsche könnten das Buch nicht lesen und verstehn. Und jetzt? X. hat recht: Der Held ist nur bedingt sympathisch, das war nicht zu ändern. Der Gegenstand ist wohl wissenschaftlich, nicht aber, meines Wissens, poetisch behandelt worden. Ich folgte meinen künstlerischen Bedürfnissen und meinem Gewissen. Vogue la galère!"

Gewissenhaftigkeit forderte für die Darstellung der historischen Unterlage strenge Wahrhaftigkeit, Neutralität und sorgsam abwägende Gerechtigkeit: dieses ethische Verhalten färbt in Freys Roman jedes Blatt solcher Schilderung. Freier war er in der Charakteristik. Hier stand es dem Dichter zu, unter möglichster Belassung des feststehenden Tatsachenmaterials zu ergänzen, zu verbinden, zu erfinden. Hier hatten die künstlerischen Erwägungen und Bedürfnisse den Vortritt. Über seinen Tragödienhelden Winkelried hatte er einmal geklagt: „Mischen kann man in der Figur des Helden nicht nach erwünschter Weise." Hier konnte und mußte er mischen. Er konnte und mußte weglassen, manches, was die Quelle bot, abschwächen, anderes verstärken. So hat er sich und seinen Lesern manches widerliche Detail erspart, das aus dem Bekenntnis Hirzels oder aus den Briefen der Maria Welti herausstieht,

und das sich ein moderner Russe oder Franzose nicht hätte entgehen lassen. Er setzte an die Stelle solcher veristischer Züge lieber eine erfundene episodische Szene, die soviel besagte oder erraten ließ, als er zur Charakteristik brauchte: eine solche charakterisierende Bedeutung hat z. B. die kurze Szene des zweiten Kapitels zwischen Hirzel und der Kellnerin. Oder die bedenklichen Dinge in Hirzels Geldangelegenheiten: es genügte für den Zweck des Dichters, die schicksalhafte Seite stärker als die Schuldfrage zu betonen. Dafür hat er aus dem Charakter Hirzels die Elemente herausgeholt und verdeutlicht, die das Geschick des überall Scheiternden und Mißliebigen erklären: so erstand ihm das tragische Bild des Lebensdilettanten, der mehr unternimmt, als er leisten kann, der dem Größten sich gewachsen glaubt und dem Zufall unterliegt, der sich Beweggründe einredet, die er nicht hat, der nur sich und seine Angelegenheit sieht und für die Gegenseite kein Verständnis aufbringt, der den Moment nicht zu überblicken und nicht zu meistern, sein Leben den gegebenen Verhältnissen nicht anzupassen versteht, der alles von den andern erwartet und verlangt, für die er selbst nichts tut, der wohl die Angst des Gewissens, aber nicht die volle Verantwortlichkeit des Gewissens hat; ein Unglücklicher und, als ob Mißgeschick sich immer der Schwäche an die Sohlen heftete, ein Pechvogel. Vom Mutterleib her mit niedern Instinkten behaftet, ohne das eigentliche Kainszeichen des unrettbar Verlorenen. Denn — so zu mischen bot die Tradition Handhaben und erforderte das künstlerische Bedürfnis gleicherweise — er kennt seine Schwächen und leidet unter ihnen, seine Sensibilität wendet sich nicht nur nach außen, sondern auch nach innen, er ist einer Hingabe an eine Idee, einer Begeisterung für Dichtung nicht unfähig, und ihn adelt, ein Zug, der aus Freys eigenster Erfindung stammt, die reine Liebe zu seinem blassen, zarten, an Mutterliebe verarmten Kind. Maßlose Selbstüberschätzung wird von verzweifelter Selbsterkenntnis abgelöst, hingerissenes Gefühl von harter Lieblosigkeit, vermeintliches Gottesgnadentum von versagender wirklicher Frömmigkeit. Und kein Lächeln des Tröfters Humor erhellt zuletzt die bittere, ewig sich selbst täuschende und getäuschte Seele. Der historische Bernhard Hirzel hebt in seinem Bekenntnis das unheilvolle Erbe in seinem Blut, seiner Abstammung hervor: Frey beläßt dieses entlastende Moment, das zugleich die Schwäche des ausharrenden Willens in sich schließt, seinem Helden. Und einmal öffnet er einen Ausblick auf einen Lebensabschnitt, in welchem das scheinbar wertlose Leben Wert gewinnt,

ein sittlicher Aufstieg und ein gefestigtes Dasein errungen zu sein scheint: es ist der Beginn der pfarramtlichen Tätigkeit. „Das Elend der Armen und Bedürftigen in seiner Gemeinde schrie ihn an... Bei Hirzel trat nun ein gut Teil warmherziger Tüchtigkeit und Hilfsbereitschaft ins Spiel, die bis jetzt ohne seine Schuld brach gelegen hatte. Er scheute keinen Gang und keine Mühe, und es erbitterte und ernüchterte ihn nicht, wenn meistens der Erfolg seinem guten Willen nicht entsprach." Um so tiefer und im Kontrast erschütternder ist dann der Sturz in den Strudel, in welchen Schwäche und Ehrgeiz ihn reißen und seinem Verderben entgegentreiben lassen. Und ihn täuscht die fiebernde Phantasie, die in besonders erregten Momenten spukhafte Halluzinationen schafft, aber der zu wirklicher Dichtergabe so gut wie alles fehlt. Mit einer Fülle vortrefflich erfundener psychologischer Einzelzüge hat der Dichter diese problematische Natur ausgestattet und entfaltet, und es bleibt eine Meisterleistung, wie er, in Tiefen dringend, aus denen die Natur bildet, das Menschliche herausholt, ohne das Dämonische der Gestalt zu verwischen.

Hirzels Kontrastfigur ist der einzige seiner Freunde, der im Roman Aufnahme finden konnte: Johann Kaspar Bluntschli. Sympathisch tritt seine feine Gestalt aus dem handschriftlichen Material und seinen Denkwürdigkeiten hervor, besonders aus der schonenden Beurteilung seines unglücklichen Freundes. Seine Bedeutung in Wissenschaft und Staat ist bekannt. Frey führt ihn bis zu seiner Übersiedelung an deutsche Universitäten ein, von wo an er aus Hirzels Lebenskreis ausscheidet. Das Bedürfnis des Kontrastes veranlaßte eine Charakterzeichnung, die dem lichten und klaren Porträt eine merkbare Schwarzschraffierung verlieh: ein Mann der „sauberen Weste" von tadelloser Korrektheit, klug, vorsichtig bis zur Herzlosigkeit, ein unbestechlicher klarer Kopf, aber doch auch ein geschickter Kompromißler; ein Helfer und Ratgeber, der aber im schlimmsten Augenblick sich zurückzieht, so mischen sich auch in seinem Wesen die positiven mit negativen Zügen. Und überall ist er das Widerspiel Hirzels: Der Haltlosigkeit steht sein festes Zielbewußtsein, dem überall Persönlichen in Hirzel seine Sachlichkeit, der nachlässigen Unordnung seine strenge Ordnung gegenüber, dem Temperamentsmenschen der Verstandesmensch. Er ist gegenüber dem Schwankenden und Sinkenden der Reüssierende. Alles dies ist schon in dem ersten disponierenden Kapitel sorgfältig angelegt, sodaß ein markantes Bild der beiden Hauptcharaktere herausspringt. Es verschärft und entfaltet sich

dialogisch in Szenen, die in Entfremdung und Abwendung Bluntschlis ausmünden. Denn eine aufsteigende und eine fallende Linie der Geschicke schneiden sich und streben auseinander. Es spielt dabei keine Rolle, daß auch Bluntschli durch die politische Konstellation im Vaterland sich einigermaßen entwurzelt fühlt; er ist des Aufstiegs jenseits der Grenzpfähle um so sicherer und wird zurückkommen. Nichts frappanter für diese kontrastierenden Lebensläufe als Bluntschlis Auslandskarriere und Hirzels jammervolles Ende in der Fremde fünfunddreißig Jahre vor dem des ehemaligen Freundes. Der Menschlichkeit und der Kunst des Dichters ist es gelungen, daß beim Sieg des Gerechten und Geraden der Triumphgesang betreten schweigt und vor dem Totenbett des Gefallenen der Richterspruch sich in die bange Frage verwandelt: Was ist Schicksal? was ist Schuld?: „Durch das aufgerissene Fenster rauschte auf den Wogen der silbernen Herbstlüfte über die Felder und goldenen Baumkronen ein Requiem, das in der altersgrauen Kirche der Gegend für einen Großen dieser Erde eben gesungen wurde:

Requiem aeternam dona defunctis
Domine, et lux perpetua luceat eis."

Die beiden Gegenbeispiele des homo politicus, Bluntschli und Hirzel, muten wenig national, mehr als europäische, internationale Typen an, wenn man das Zufällige ihres Milieus abzieht. Stärker spürt man das Schweizerblut in einigen anderen politischen Charakterköpfen. Da ist gleich in der Ouverture, dem Ustertag, der ruhige, wohlmeinende, klare Blondkopf des gemäßigten Fortschrittsmannes Heinrich Guyer; der gebildete, ideale, behutsame Redner Hegetschwiler, der mit einem Schillerzitat hinreißt; der egoistische, quasikommunistische Phrasendreher Steffan, der „etwas bringt, was zieht", der „entfamte" Windhund mit den durchscheinenden Ohren, der bei gegebener Gelegenheit umsattelt; der eingebildete Wichtigtuer und pseudopatriotische Dichterling Johann Jakob Leuthy. In diesen beiden hat Frey seinen ganzen Haß gegen die politischen Schwätzer verkörpert: „Si bafle=n und hubete So vil vom Vatterland; I ha mi still und luege Deheim ufs Gwehr ar Wand. Und chunt der Find, so will i Im Feld wi andri stoh; Dernäbe möcht i schwige Und minre Wäge goh" (Duß und underm Rafe, S. 9). Dann der fromme Hürlimann=Landis, der endlose Festredner Pfyffer, die Sulzer, Rahn=Escher, Meyer=Ott, Ziegler, Ludwig Keller, Ferdinand Meyer, keiner der echt schweizerischen Typen, dessen in der

Tradition schwachgezogene Profillinie vom Dichter nicht verschärft und individualisiert wäre. Das vollendetste aber an Charakteristik und psychologischer Intuition weisen die frei erfundenen Figuren auf. Ihnen sind vor allem die humoristischen Zutaten trefflich bekommen. Da ist der aufgeklärte, eben aus dem Lehrerseminar ausgeschlüpfte Ludi Mürggeli, der seine politische Gesinnungstüchtigkeit durch eine alte, den Straßenrand überragende Gipsfigur dokumentiert, in deren Krone er eine Kressenpflanzung anlegt und deren Frontseite er mit der stolzen Inschrift ziert: „Ludovicus Murggelius in tyrannos". Noch ergötzlicher jenes „Impadibum ferient urinae" auf der Tür seines Schulschrankes, in den er sich vor seinen ungemütlich werdenden Dorfgenossen verkriecht, und die Szene, worin er den „drei ländlichen Philomelen" seines Gesangvereins „Alpenrösli" das nötige Sentiment beibringt. Sehr fein dann, wie sich aus dem eitlen Jüngling allmählich ein tüchtiger Lehrer und gefestigter Staatsbürger entwickelt, sodaß selbst seinen ergrimmten Gegner Hirzel ein leiser Respekt überrieselt, und wie er denn doch den alten Ludovicus Murggelius nicht restlos in sich verarbeitet. Von gleich meisterlicher Zeichnung sind die Karikaturen des windigen Schwaben, des Lehrers Tagelswanger, des geschwätzigen Baslers Hieronymus Bappedipfi, an dem sich der dialektkundige Dichter ein lustiges Extraplättchen gönnte, oder — eine Gestalt von Gotthelfscher Faktur — der alte, rührend ehrliche und einfache Morf, der fanatische, wie der Dämon des Aufruhrs auftauchende und wieder verschwindende Pfarrverweser, der biedere Gemeindevorsteher Dietliker, der rabulistische Vermögensverwalter Meger, der durchtriebene, dumm-schlaue Bauer, der Wucherer, der Maler Oeri — eine gefüllte Galerie niederländernder, scharf umrissener Volksgestalten, von denen mancher noch seinen überlieferten Übernamen mit sich führt. Noch Betsy Meyer, die in den Bosheiten der altzürcherischen Generation Wohlbewanderte, wußte von dem „langen Mitmenschen" (Melchior Hirzel), dem „Schellenober" (Rahn-Escher), dem „Vater der Lichter" (Bluntschlis Vater) und anderen zu erzählen, und Adolf Frey ließ sich solches Wild nicht leicht entgehen. Einer aber nahm unter dieser altzürcherischen Gesellschaft einen bevorzugten Raum ein: Gottfried Keller. Ihm hat Frey unter den Nebenfiguren die erste Rolle zugeteilt, worin sich ergänzt und zum Teil widerspiegelt, was er über den Dichter schon früher vorgebracht hatte oder noch vorzubringen gedachte[299]). Bei der Schilderung der Universitätseröffnung (29. April 1833) erscheint der Vierzehnjährige: im Groß-

münster sitzt unter den Schülern ein schmächtiges Bürschlein mit einem respektablen Kopf, aus dem dunkelverträumte Augen blicken. Sechs Jahre später locken ihn die Sturmglocken des Zürichputsches von Glattfelden in die Stadt: „Einem gehetzten Hirsch gleich und leichtfüßig, wie er damals war, lief er die einsamen Pfade durch Gehölz und Wiesen, die er so oft träumerisch und von der schlummernden Schöpferkraft leise bedrängt durchwandert hatte." In der Stadt stößt er auf den renommistisch mit Schleppsäbel und einer Gewaltspistole ausstaffierten Leuthy, der ihm mit großartig herablassender Geste erklärt: „Es ist schön, wenn der Dichter (scil. Leuthy) und der Maler (G. Keller) miteinander für die Freiheit fechten." „Jetzt brach bei Keller die Zornflamme durchs Dach... ‚Sie sind gar kein Dichter, Sie sind nur ein Versbrünzler', rief er, und schnurrte nach dem Café littéraire ab." Das unverblümte Diktum stammte aus der Mappe der Kelleranekdoten. Den Dichter der frühen, flammenden politischen Lyrik läßt Frey dann in jener gewaltigen Szene auftreten, in welcher in der Schützenfesthütte das vernichtende Volksgericht über den unseligen „Blut-Bäni" (Bernhard) niederdonnert. Es ist die Zeit des keimenden Sonderbundkrieges. Gegen einen Redner, der die Jesuiten in Schutz nimmt, schmettern die Studenten Kellers soeben veröffentlichtes Jesuitenlied los, der dankend an ihrem Tisch Platz nimmt, aber wieder mit Leuthy zusammenstößt; durch den anmaßenden Widerpart aufs äußerste gereizt, treibt er ihm mit einem kräftigen Faustschlag den Staatshut an. Den entstehenden Skandal schlagen die Studenten mit dem Gesang des Pietistenwalzers nieder. Dann, als das Wetter gegen die Innerschweizer losbricht, zieht Gottfried Keller mit einem Zürcher Freiwilligenkontingent Luzern zu. Sie singen sein Lied „Auf, ladet eure Büchsen!" „In ihrer Mitte befand sich der Dichter des Liedes, das eben verhallte. Das war Gottfried Keller, fast um eines Hauptes kleiner als die andern. Mit schwarzem Schlapphut und Hirschfänger herausstaffiert und die Flinte umgehängt, dampfte er aus einer klobigen Tabakspfeife und marschierte nach beendigtem Gesang still und ernsthaft daher." Sein gehaltener Lebensernst schreckt vor einem verfrühten Ende zurück: „Das Leben ist keine Lumperei und kein Pfänderspiel. Wenn Einer auf die Welt kommt, so erwächst ihm die Pflicht, etwas Rechtes zu schaffen, was immer es sei, bevor er wieder abschiebt." Aber schon taucht wieder einmal die Nase auf, die ihm nicht gefällt. Es ist Hieronymus Bappedipfi, dessen Fistelstimme ihn reizt: „Wenn Sie wieder nach Zürich kommen, so nehmen

Sie das Kindsmädchen mit!" ruft er dem Abziehenden nach. Auch diese Leistung stammt aus dem beglaubigten Gottfried Keller-Tresor, nur daß der Betroffene ein langer Hannoveraner anstatt des Basler Männleins war. In dem Zuge des kleinlaut aus ihrem mißglückten Abenteuer zurückkehrenden Schärleins Zürcher schwindet dann Kellers Gestalt aus dem Roman.

Gegenüber der großen Zahl markanter Männergestalten ist die der Frauen verhältnismäßig klein: gleich zu Anfang die hübsche, kokette Kellnerin mit dem halbgeöffneten Mund und dem rotblonden Flechtenkrönchen; sie erinnert an einen Liebling Freys unter den Hodlerbildern des Züricher Kunsthauses, das vorzügliche Mädchenbildnis im blauen Kleid mit den hochstengligen Blumen in den Händen (1903). Dann die beiden ungleichen Schwestern Charlotte und Betty in dem köstlichen Empiremilieu des IV. Kapitels, von denen Hirzel, während er die ältere begehrt, die jüngere zufällt; sie erweist sich als ein kleinliches, hässiges, kaltes, krankhaft verschrobenes Wesen, dessen üble Eigenschaften mit der großen, schöngewachsenen, blonden Erscheinung seltsam kontrastieren und vom Dichter gegenüber dem bedauernswerten Original stark verschärft und in bezeichnenden Szenen überzeugend entwickelt werden. Ein novellistisch geschlossenes kostbares Frühlingsidyll ist die Brautwerbung. Mit nur wenigen Strichen entwirft der Dichter das Bild der Mutter Hirzels, für die er der Tradition nur die sympathischen mütterlichen Züge entnimmt. Auch den weiblichen Nebenfiguren kommen originelle und scharf ausgeprägte humoristische Ingredienzen zustatten; außer der ergötzlichen ländlichen Hausiererin und der verzweifelt ihren entronnenen schwarzen Kater herbeiflötenden alten Jungfer ist eine in zwei kleinen Szenen meisterlich herausgearbeitete Gestalt die alte halbverrückte Clephe, die noch Witz genug behalten hat, um einen sie Hänselnden gründlich abzutakeln, und die der Wetterprophet des Dorfes wird, weil sie bei Föhn und drohendem Wetterumschlag allerlei unzusammenhängende Volksliederbrocken in die Lüfte kräht. Die ganze Künstlerliebe Freys aber gehört der Geliebten Hirzels, der „armen Maria", die er zu einem wundervoll naturhaften, einfachen und innigen Geschöpf erhebt. In der Stunde seiner tiefsten Erniedrigung kettet sie das reine Mitleid ihres aufopferungsfähigen Herzens an den Mann, der ihr Schicksal wird: „Dem schmalen, fast überschlanken Körper entsprach das längliche Gesicht mit der leichtgebogenen Nase und dem feinen Mund. Das Schönste waren die dunkelbraunen, langwimprigen Augen, gütig

und schwermütig zugleich, überhöht von dem Schwunge schwarzer Brauen..., eines jener feinen Wesen aus einem Gusse, die auch unter engen und ärmlichen Verhältnissen die königliche Schöpferin Natur zu bilden sich vorbehält." Andacht vor der Natur, insbesondere für ihre Blumen, deren Wesen und Geschicke sie sich mit kindlicher, dichtender Phantasie ausmalt, erheben sie über ihre niedrige Herkunft und rohe Umgebung: der Dichter der Blumenritornelle leiht ihr seine feine Empfindung. Sie, deren größtes Leid die ihr versagt gebliebene Bildung ist, ist das Kind ursprünglich Heimatloser, und nur mit Mühe und unter mannigfachen Demütigungen gelingt es ihr, „in Reih und Glied zu kommen". „Über ihrer Stirn und ihren Brauen lag ein Schatten der Wälder, in denen ihre Ahnen so manchmal Zuflucht gesucht, und um ihre Nüstern witterte ein leidenschaftlicher Hauch, ein Erbteil des den staatlichen Sitten und Satzungen häufig ungebunden entrückten Geblütes." Es ist der geheimnisvolle Reiz der Wandernden, der sie näher mit dem Naturhaften, Ungebändigten und Instinktiven verbindet, der Zauber, der Mörikes Verlorene, Peregrina, umgibt. Mit erlesener Kunst motiviert der Dichter mit dieser Charakteristik, die er durch gelegentliche, Mißtrauen und Abneigung gegen die Reichen und Stolzen atmenden Äußerungen dieses Kindes der Armut verstärkt, den Entschluß der in der Heimat Entwurzelten, dem Geliebten in wilder Ehe in die Fremde zu folgen. Denn er befreit sie von der Dämonie der Sünde, die auf Peregrina lastet, und verleiht ihr dafür frauenhafte Mütterlichkeit, die ihrem entgleisten Freund immer wieder den Wunsch erpreßt: könnte sie doch die Mutter deines armen Kindes sein! „So vertiefte und adelte sich in seiner Brust ihr Bild und die Liebe zu ihr."

Wie bei der „Jungfer von Wattenwil", so hat Frey für seinen Bernhard Hirzel sehr viel von dem autobiographischen Material dahinten gelassen und den architektonischen Aufbau seines Werkes so eng als möglich begrenzt. Die ganze Jugend seines Helden, so schicksalhaft sie für den historischen ist, erledigt er in zwei kurzen psychologisch und durch den Moment wohlmotivierten Rückblicken, obwohl er die Technik des Nachholens sonst fast immer vermeidet; er schaltet aus Hirzels Ehe die ganze, resultatlose Scheidungsgeschichte aus, ferner ein hart an den Ehebruch grenzendes, aber rein freundschaftlich gebliebenes Verhältnis mit einer jungen Witwe, um die einer seiner Freunde wirbt, ebenso die reichlichen brieflichen Aussprachen über religiöse und philosophische Fragen und dergleichen; aus dem Verhältnis mit Maria bleibt alles weg, was

seine bedenklichen Beziehungen zu ihrer Familie betrifft; aus dem Briefwechsel Stücke von romanhaftem Charakter, die illustrativ wohl zu verwenden gewesen wären, aber die Handlung nicht vorwärts bringen[300]), und dergleichen mehr.

Frey hat sein Werk in zwei Bände und dreiundzwanzig durch beide fortlaufende Kapitel gegliedert. Er beginnt exponierend mit dem Ustertag, zu dem Hirzel und Bluntschli in der Morgenfrühe ausziehen. Glänzende landschaftliche Schilderungen ergeben sich, die Situation und die differierenden Charaktere werden entwickelt. Unterwegs stoßen sie auf den poesiebeflissenen Leuthy, der „eine Tellskapelle bei Flüelen auf dem Amboß hat". Das zweite Kapitel gehört den Volksszenen des Ustertages mit dem lebensfreudigen Schlußidyll: „Aus dem Keller hauchte räuschig und verführerisch der Duft des jungen Weines; durch die offenen Küchenfenster sangen und jubilierten die Pfannen und sandten allerlei liebsame Gerüchlein aus. Die Tauben blickten verwundert und unruhig vom Dache herunter, und der Hahn hatte schon mit den Hennen den gewohnten Tummelplatz geräumt... Wagen wurden aus dem Schopf gezogen, bespannt und bestiegen... So blühte der denkwürdige erhebende Tag in Liedern aus." In dem nachfolgenden Kapitel amtet an einem tropfnassen Spätherbsttag Hirzel als Pfarrhelfer, widerwillig in die Aspekte einer Dorfpfarrei starrend, die Bluntschli vor ihm aufrollt. Doch hat er dem geizigen Vater noch zwei ausländische Studienjahre abgerungen. Aber seine sofortige Abreise hindert der Liebesgott, der ihn an seinen Triumphwagen gespannt hat. Und nun folgt das köstliche Werbungs- und Verlobungskapitel: wie der liebebeflügelte Pfarrer über den blauenden See fährt, in das gesuchte Glück hineinstolpert, ein „wehleidiges" kostbares Kaffeetäßchen vom Tisch reißt und von Charlotte zu Betty hinübergelotst wird. Der nach zwei Jahren aus dem Ausland zurückgekehrte Bräutigam trifft es in die Einweihung der neugegründeten Universität. Aber sie bleibt seinem heißen Wunsch nach einer Professur verschlossen; die Braut findet er durch den Konkurs ihres Vaters verarmt. Hirzel führt sie dennoch heim und findet mit ihr ein notdürftiges Unterkommen im väterlichen Haus, bis sich ihm das Pfarramt in Pfäffikon auftut, wo er trotz seiner unglücklichen Ehe seine beste Zeit erlebt. Eine Wanderung zeigt ihm das zauberhafte Bild seiner neuen Heimat: „Die kristallenen Lüfte spülten über das stille Land, das die ersten Herbstvorhuten mit leisem Goldduft angehaucht hatten... Am wolkenlosen Horizont standen

die hohen Berge des Zürcher Oberlandes... Hinter ihnen ragte der weißmantelige Säntis empor als der Höchste, der das letzte Wort zu sagen hatte in diesen Regionen." Da, als er ersprießliches Tun, aber keine Befriedigung des marternden Ehrgeizes gefunden hat, bricht unter dem politischen Sturmgrollen der Straußenhandel aus. Hirzel stellt sich, leidenschaftlich und entschieden eingreifend, auf die Seite der Antistraußen und rückt an die führende Stelle. Als die Sturmglocken auf sein Zeichen hin heulen, steht er an der Spitze der Tausende, die nach Zürich ziehen. Prachtvoll und ein Fest der Phantasie der Zug durch das schweigende nächtliche Land, von schlagender Gegenwart die Ereignisse des blutig endenden Tages. Eine schauerlich-tragikomische Farce schließt ihn: Die Toten werden in der Predigerkirche aufgebahrt, wo sich ein betrunkener Haufe von Landstürmern herumflegelt. Hirzel spricht das Totengebet. Ein Toter, dem niemand die Augen zugedrückt hat, starrt seinen Pfarrer mit glasigen Augen an, „beim Amen rutschte der angelehnte Sargdeckel herunter und dröhnte wie ein Schuß durch den hohen Raum". Und als Hirzel draußen ist, stimmt die Rotte die beliebte Gassenhauerballade an: „In des Waldes tiefsten Gründen, In den Höhlen tief versteckt, Schläft der Räuber allerkühnster, Bis ihn seine Rosa weckt." Das war Bernhard Hirzels hoher Tag. Aber von da an heißt er „Der Blutpfaff". Schritt für Schritt vollzieht sich nun im zweiten Buch sein Abstieg und Sturz. Dem siegreichen Muckertum leistet er gegen den alten ehrlichen Pfarrer Morf einen fühllosen Henkersdienst, ohne Gegenlohn zu finden. Auch Bluntschli zieht sich von ihm zurück. Abgewiesen, getäuscht, überreizt zieht er in einer stürmischen Föhnnacht seinem kalten, liebelosen Heim zu: „Gewölk wanderte am sternenlosen Himmel. Im Süden erblaßte, kaum mehr wahrnehmbar, ein fahler Streifen. Der Wind sprang ruckweis an, stieß gegen die Buchenbüsche, die in den Hägen und an den Gehölzrändern standen, rupfte ihnen von den welken Blättern weg und schleifte seinen Raub auf der trockenen Straße. Es hauchte und huschte hinter dem nächtlichen Wanderer, ein Haufen schlurfender Lemuren, so daß Hirzel, mehrmals aufgeschreckt, fiebrig zurückblickte. Eine lange, hagere Gestalt in schwarzem, schleppendem Mantel schritt hinter ihm her. Heiser gedämpft sang sie:

Wie wanderst du nach Hause?
Wie nahst du deiner Klause?"

Es ist das visionäre Vorspiel schwerer Krankheit, in der ihm nur sein kleiner Bub, Noldi, zum Trost wird. Vergebens sucht der Genesene in seiner Wissenschaft wieder Fuß zu fassen, vergebens mit einem schwülstigen hebräisch-deutschen Gedicht, das den Poeten, den Gelehrten und den Parteimann zugleich ins Licht stellen soll, Erfolg zu gewinnen. Er muß aus seinen Ämtern austreten, und an dem großen Zürcher Schützenfest, an welchem er auf Bluntschlis zweideutigen Rat die Rednerkanzel besteigt, wird er mit Schimpf und Schande unter dem Spottlied der Studenten und dem dröhnenden Geheul der ganzen Festhütte moralisch gelyncht — eine monumentale Szene realistischer Schilderung. Zerschlagen, vernichtet, gerichtet, flüchtet er sich in Waldesstille am Abhang des Ütliberges, wo ihm eine Begegnung mit einem windigen gröhlenden Landstreicher den Dorn noch tiefer ins Fleisch drückt. Und nun wird dem Erniedrigten und Zerknirschten wie ein himmlisches Gnadengeschenk die barmherzige Seele Marias zuteil. Aus dem Toben des Volksgerichts tritt er in ihr stilles Blumengärtchen. Während seine Geschicke sich immer drohender verfinstern, die Erkrankung seines Kindes ihn in Sorge stürzt, die Entfernung der unerträglich und gänzlich apathisch gewordenen Frau ihm Lasten aufbürdet, die Hoffnung auf das väterliche Erbe zerrinnt, seine öffentliche Stellung immer dornenvoller wird und er sich in Wucherschulden verstrickt, schließen Vertrauen und eine immer leidenschaftlicher sich färbende Liebe ihn immer näher an die Geliebte. Er gibt sein Pfarramt auf und beschließt, als nach neuen Enttäuschungen die Schlinge sich um seinen Hals legt, die Flucht. Noch verleben die Liebenden von Wehmut und Glück erhobene Stunden auf dem Berge, den das winterliche Nebelmeer von der Welt abriegelt: „Allmählich", so schildert der Dichter das von ihm fast jeden Winter mit ergriffener Seele erlebte wundersame Phänomen, „lockerte sich droben der Nebel, und selige Bläue lächelte nieder. Noch lagerten über den tieferen Gräten da und dort Nebeldrachenhorden, die ungefügen Köpfe und Schleppschweife über die Halden hängend. Aber auf den höhern Kamm schüttete die Sonne ihr strömendes Gold aus wolkenlosem Himmel. Ein Eiland der Seligen tauchte die Bergkuppe mit den Liebenden aus dem Nebelmeer empor... In strahlenden Talaren, mit schimmernden Hauben und Schneebaretten ragten, wie aus dem Firmament herausgeschnitten, die ewigen Standesherren vom Säntis weg bis zu Mönch und Eiger, die als die gewaltigsten und, weil die fernsten, als die blassesten den gigantischen Halbkreis zur Rechten endigten."

Die Fremde heißt für Hirzel, dem Maria bald nachtfolgt, nach anfänglich leidlichem Zustand Hunger, Elend, endlose Bittstellerei vor verschlossenen oder sich schließenden Türen. Als neue Schande und das nackte Elend anklopft, beschließt er, ein Ende zu machen. Maria läßt es sich nicht nehmen, seinen letzten Gang zu teilen. Sie kommen vor einem ländlichen Vorstadtwirtshaus an: „Die Sterne funkelten. Die Luft wehte herbstlich kühl. Ein leichter Windstoß löste vom Baum ein welkes Blatt, das im Schein der trüben Hauslaterne wie eine gelbe Mumienhand langsam zu Boden glitt." Während Hirzel ein Lebewohl an die Mutter und einen letzten Willen für seinen Noldi niederschreibt, ...„betete Maria still aus dem schwarzen Büchlein. Zuweilen aufblickend, sah er, wie sie die vom Lampenlicht beschienenen feinen Lippen leise regte, während Stirn und Auge von der Hand, in die sie den Kopf stützte, im Schatten lagen". Dann gehen sie zur letzten Ruhe.

Mehr als in dem früheren Roman konnte Frey an dem reichen, vielgliedrigen Stoff des Bernhard Hirzel seine Kunst der Episode betätigen, sie enger oder loser mit dem Geschick des Helden verketten, sie der Charakteristik unterwerfen oder zur Illustration der öffentlichen Zustände und Stimmungen verwenden — sein Roman böte ein ergiebiges Demonstrationsobjekt für die Technik der Episode überhaupt, wobei sich wohl ergäbe, daß auch hierfür ein starres dogmatisches Gesetz durch die Bedingungen eines jeden einzelnen Motivs zu ersetzen wäre.

Vielleicht den breitesten Raum unter den episodischen Partien nimmt die Schilderung der Universitätsgründung ein. Nicht das persönliche Interesse, die Unterschicht des Bodens zu schildern, auf den Frey selbst die Füße gesetzt, der ihm reich, fruchtbringend und heimatlich geworden war, hatte die Aufnahme dieser Partie hervorgerufen. Sie rechtfertigte sich durch kompositionelle Gründe: sollte das Zeitbild vollständig sein, so durfte dieses lichte Kontraststück gegen den umwölkten politisch-sozialen Hintergrund nicht fehlen. Die ganze glänzende Reihe der hervorragenden Kapazitäten, die Zürich besaß und unter die sich zwanglos die künftigen, noch aus Kinderaugen blickenden mischen ließen, erwies durch ihr bloßes Vorhandensein, wie entbehrlich an diesem Sternenhimmel das schwachglimmende Licht des Orientalisten Hirzel war und daß ein sich konsolidierender Staat eine Existenz wie die seine wohl noch hervorbringen, aber nicht behalten und verwerten konnte, da er überall das Unzulängliche und

Dilettantische zurückstoßen muß. So ist Hirzel doppelt mit dem Ereignis verknüpft: es steigert seine Sehnsucht, in den illustren Kreis einzutreten, und zeigt, daß er nicht dazu gehört. Es bleibt für die künstlerische Bewertung dieses Momentes gleichgültig, ob der Dichter die wissenschaftliche Bedeutung seines Helden gegenüber dem historischen abschwächt oder sie voll würdigt. Das gleiche Kontrastbedürfnis zeichnet noch, auf Hirzel zurückschattend, die Einführung anderer hervorragender Gestalten jener Tage: das gegnerische Paar Gottfried Keller—Leuthy, in dem sich ebenfalls der Sieg des Könners über den anmaßenden Dilettanten symbolisiert, der scheidende Ludwig Keller, der leichten Herzens fahren läßt, was Hirzel vergeblich schmerzlich ersehnt, u. a. m. Symptomatisch für die antistraußische Bewegung sind die drastischen Szenen mit dem Metzgersknecht und der Hausiererin und vor allem die köstlichen Kinderepisoden, wie z. B. die Kleinen ein aus Lumpen zusammengestoppeltes Unding daherschleifen: „„Was ist denn los?" erkundigte sich Ludi Mürggeli, als sie herangelärmt waren. „Das ist der Strauß!" antwortete ein Junge und wies mit der Hand auf die Fetzen. „Ha," schrie ein anderer, „der Kaib muß im See ersaufen!" Ein kraushaariges Bübchen keuchte hinterdrein, streckte die Patschhändchen in die Höhe und rief, so oft sein erdbeerfarbenes Karpfenmäulchen genügend Luft erwischte: „Der Truß, der Truß!", denn es vermochte den Namen des Gotteslästerers noch nicht auszusprechen!' Diese Episoden, indem sie die Volksstimmung zeigen, erklären die Macht, welche Hirzels blind zufahrender Streitergeist über die Massen gewinnt. Eine andere, nur mit Episoden zu lösende Aufgabe war es, die Beschaffenheit des Großteils dieser Masse darzustellen, die Unsicherheit, Unselbständigkeit und Tölpelhaftigkeit der Landstürmer, im Gegensatz dazu die würdige Haltung der Zuhörer und Führer auf den Versammlungen, so daß der Zürichputsch beinahe das Ansehen eines tragikomischen Satyrspiels nach jenen ernsten Szenen gewinnt; doch hütete sich der Dichter wohl, auf der einen Seite nur weiß, auf der andern nur schwarz zu malen. Zu solchen Episoden gehört z. B. die Geschichte mit dem modischen Regenschirm Steffans, der zum Symbol charakterloser Streberei wird, das Begebnis mit dem gänzlich unwissend mitgetrampelten Knechtlein, die gelüstigen Seitenblicke des Josua Schnurrenberger vor den Züricher Marktauslagen, der dann unter den elend Niedergeschossenen in der Predigerkirche die starren Leichenaugen auf Hirzel richtet.

Denn wie in der Mischung und Kontrastierung der Menschen, so erweist der Dichter eine Shakespearesche Kunst in der Mischung und Kontrastierung der Situationen. Kaum eine der schweren und entscheidenden Situationen, die nicht von einer komischen, heitern oder rührenden erleuchtet und differenziert würde, und auch dieses wirkungsvolle und so tief in Menschlichkeit gegründete Wechselspiel der Stimmungen und Farben erreicht er meist durch die eingefügte Episode. Die seelische Disposition aber, aus der diese Dichterkunst entsprießt, ist die des großen Humoristen. Dieser ist, wie früher bemerkt wurde, gegenüber dem melancholischen Pathetiker und dem Maler in Freys Oeuvre lange verkannt geblieben; im „Bernhard Hirzel" ist er nicht mehr zu verkennen. Die Satire gehört im allgemeinen mehr der Jugend, der Humor dem Gereiften. Frey hat den Satiriker schon ganz früh verabschiedet, schon als Schüler[301]); der Humorist entwickelt sich in den neunziger Jahren und wächst mit jeder größern Publikation. Hier, in seinem letzten erzählenden Werk, hat er sich fast in jedem Kapitel seinen Schelmenwinkel eingerichtet. Zu diesem Ergebnis hat der Dichter „das garstige Lied" der Politik in einen oft scherzandotönenden Wechselgesang verwandelt und vor allem die derbkräftigen Sprachschößlinge und humoristischen Redensarten hervorgezogen, die der Schweizer aller Stände nicht erst seit Gotthelf und Keller mit bewußtem Behagen pflegt. Hie und da ist es die bloße Gegenüberstellung, die hinreißend wirkt: so in der überwältigenden Verabschiedung Ludi Mürggelis, wo die Mädchen sich „zart und schmelzend vernehmen" lassen: „Nimm, Robert, diesen Kuß zum Pfande", während die Buben das derbe „Was brucht men i der Schwiz" loswettern. Das alles wäre unerreichbar geblieben ohne die sichere Verwendung der Volkssprache und der gang und gäben Volksvorstellungen, aus denen man überall das Schweizerblut spürt. Das schließt nicht aus, daß in gehobenen Momenten die bildkräftige und zarte Lyrik Freys sich entfaltet und besonders in der Landschaftsschilderung von ihrem Schönsten schenkt, wobei sie die Farbe der sich vollziehenden und kommenden Geschehnisse trägt, Ruhepunkte oder Kontraste schafft und in der Belebung der Natur die originellen Bilder findet, z. B. „Der Mond stand kraftlos am Himmel, wie einer, der nichts mehr zu sagen hat. Leben und Blut drang schüchtern in die Adern des Tages." Und überall wird fühlbar, wie stark die Eindrücke des Dichters von der landschaftlichen Eigenart seiner zweiten Heimat waren.

Adolf Freys „Bernhard Hirzel" hängt in keiner Weise, weder im Motiv noch in Einzelheiten, von seinem Vorgänger, Gottfried Kellers „Martin Salander", ab, mit dem er oft zusammengestellt wird. Er ist wie dieser ein historischer und zugleich ein Entwicklungsroman; wie im Salander beginnt die Erzählung nicht mit Kindheit und früher Jünglingszeit, auf die nur flüchtig zurückgeblickt wird. Aber Salander, der politische Dilettant der achtundvierziger Jahre und als solcher zeitlich der Nachfahr jener Generation, der Hirzel angehört, von reinerem Idealismus und aus dem weiterentwickelten Heimatstaat hervorgegangen, der den Zürichputsch und den Sonderbundskrieg überwunden hat, Salander kehrt als ein Restituierter vom Ausland zurück und steht am Beginn eines bürgerlichen Aufstiegs, während Hirzel, an seinem wurmstichigen Charakter und seinem Lebensdilettantismus zerschellt, als ein Niedergehender die Heimat in spätern Jahren verläßt und in der Fremde zugrunde geht: die beiden sind also Gegenpole und erhärten die Wahrheit, daß Irrtümer eher zu heilen sind als Charakterdefekte. Beiden Helden war ein heroisches Ausmaß nicht zu verleihen. Keller half sich, indem er seinem Martin sympathische Züge verlieh, ihn wenigstens von Kleinlichkeit frei hielt und ihn die Großzügigkeit des Mitleids üben ließ. Frey hob seinen Hirzel, indem er das Schicksalhafte der Anlage und der Verhältnisse in den Vordergrund rückte und das Mitleid für den Unglücklichen durch den goldenen Schimmer verklärte, den die aufopfernde Liebe einer reinern Seele als die seine auf ihn wirft. Dabei bewahrte ihn ein feines ethisches und künstlerisches Empfinden davor, den Selbstmord des Verlorenen heroisch anfärben zu wollen. Der Salander verläuft, der Hauptrichtung seines Urhebers getreu, episch-idyllisch; der Bernhard Hirzel dramatisch und tragisch. Dem Salander fehlt, was dem Entwicklungsroman so leicht abgeht und eine Hauptschwierigkeit des Wilhelm Meister, wie des zweiten Grünen Heinrich und des Maler Nolten bildet, ein wirklicher Schluß; er wäre wahrscheinlich auch für den von Keller beabsichtigten zweiten Band schwer zu finden gewesen. Bernhard Hirzel krankt an diesem organischen Fehler nicht, bei ihm ist der Schluß nicht nur stofflich gegeben gewesen, sondern eine innere und äußere Notwendigkeit. Dieses Moment lockte den Dramatiker in Frey, und daß er, wenn er den Stoff nicht zu den Maßen einer großen Tragödie steigern durfte, in ihm Szenen fand, die den großen freskanten Stil und dramatische Behandlung erlaubten[302]).

XVIII

Erleben 1915 bis 1919

Motto: „Das Blut verkühlt, das Haar ergraut,
Im Herd verschwelt das Lebensscheit;
Das schlummerschwere Auge schaut
Auf Trümmer eingestürzter Zeit."
(Festgabe schweiz. Dichter für den Bazar
zugunsten der Jugendfürsorge usw.
Basel 1909, S. 33.)

Nach dem leidvollen und erhebenden Miterleben des ersten Kriegshalbjahres steigerte der Lenz das Bedürfnis nach einer Ausspannung, die der Vorsommer versagt hatte. Um den zwanzigsten März 1915 machte sich Frey mit der Frau nach Lugano auf, und zwar nach der Villa Castagnola, deren Park Schutz vor Staub und Winden verhieß. „Wir sind", berichtete Frey am 30. März nach Biberist, „seit acht Tagen hier, wo wir gut aufgehoben sind; mit der verhältnismäßigen Stille und dem Alleinsein wird es nun bald ein Ende haben. Es kommen Bekannte ins Hotel und in die Nähe Freunde. Wir haben beide Erholung sehr nötig. Ganz abgesehen von der unausweichlichen Antiquität, ich spüre es jetzt, daß ich seit ungefähr einem Jahr bloß die vierzehn Tage Ausspannung im Herbst gehabt habe, die überdies auch von Arbeit verunziert waren... Gerade zur Stunde ist ein Gewitter aufmarschiert und posaunt, daß wir von Ihnen baldigen und guten Bericht bekommen werden." Der geistig belebte Kreis im Hotel schloß bald den betagten Bundeskanzler Ringier mit seiner Gattin, Ernst Zahn mit seiner Familie, Professor Dr. Bernheim mit Frau und Tochter, Fritz Niggli, einen Hörer und jungen Freund Freys Herbert Steiner ein, und zu besonders freudiger Überraschung trat eines Tags Professor Stooß aus Wien mit seinen Angehörigen in die allabendlich in Kunst- und Literaturfragen sich ergehende Runde. In der Nähe hausten die Freunde Dr. Odermatt und Prof. Schultheß. Auch in Lugano selbst knüpften sich Beziehungen an zu Pfarrer Niklaus Bolt, der sich als trefflicher Jugendschriftsteller auftat, und dem Dichter Chiesa. Noch in diesen Tagen erfuhr Frey von einem neuen Komponisten, Bernhard Überwasser (Karson), der sich aus seinen Neuen Gedichten „Im Hirtenland" und „An die Nachtigall" ausgesucht und sie einer Sammlung „Schweizer Lieder im Volkston" einverleibt hatte. Der Luganer Auf-

enthalt entschuldigte, daß er sich einer Veranstaltung für Kriegsnotunterstützung in der Tonhalle versagen mußte; aber auch die Aufforderung, die Festrede an Spittelers siebzigstem Geburtstag zu übernehmen, mußte er ablehnen. Er traute seiner Gesundheit nicht, und den Zurückgekehrten erwarteten die zwei großen Arbeiten an den Weltibriefen und den Unvollendeten Prosadichtungen C. F. Meyers. So war es begreiflich, daß sich zeitweilig die Muse weigerte, neben der strengern Schwester herzuschreiten: „Seit zwei Jahren vermag ich persönlich mich Berührendes nicht in gebundener Rede zu bewältigen", entschuldigte er am 14. V. 1915 den ausgebliebenen poetischen Geburtstagswunsch bei Frau Thurnheer-Rohn. Das war freilich etwas cum grano salis zu nehmen. Während der heißen gewittrigen Sommermonate saß er über den Unvollendeten Prosadichtungen, soweit es die Berufstätigkeit erlaubte: „Wir sind beide ziemlich müde. Die Arbeit ist keine Kleinigkeit bei dieser Temperatur. Das Buch, das ich auf Neujahr glaube fertig zu kriegen (C. F. M.s Unvoll. Prosad.), wird nun ziemlich umfangreich und wird mich mindestens noch alle Zeit bis zum Beginn der Ferien kosten" (18. VI. 1915 an Fr. Thurnheer); und vier Wochen später (22. VII. 1915 an dieselbe): „Ich bin semestermüde, nächste Woche ist Schluß. Ich sitze immer noch an meiner großen Arbeit über den Nachlaß C. F. Meyers und werde vor den Ferien nicht fertig, obgleich ich sogar ein Schreibfräulein gehabt habe."

Um der leidigen Grippedisposition einmal gründlich den Riegel vorzuschieben, sollte es dieses Jahr mit einer Schwefelkur an der Lenk versucht werden. Am 2. August wurde aufgebrochen — nahezu neun Stunden Eisenbahnfahrt, für die sehr beschränkte Reiselust des Gatten ein reichliches Maß. Der Weg war voller Katharina-Erinnerungen, an Thun vorbei, dessen ragendes Schloß ihre leidvolle Hochzeitsfeier barg, über Spiez nach dem grünen bernischen Simmental. Därstetten würde kommen! Nur kurze Minuten wurde unter dem Fahrdamm das breitgestreckte behäbige Pfarrhaus sichtbar und leuchtete in der föhnigen Gewitterstimmung, fahl der weißgetünchte Unterbau, darüber das wettergebräunte holzige Obergeschoß, betreut von dem breitausladenden mächtigen Holderbaum. Und ist das nicht der sanft ansteigende Weg, auf dem der gespreizte Antoni Kirchberger heraufspazierte und der salbadernde Musculus? Und wieder traten „die Felsen zudringlich und grell hervor, das Herdenläuten quoll dumpf und unruhig, die Vögel verstummten, Lied und Jodler erlahmten und verschollen." Als das kleine

Züglein von Zweisimmen weg sich in Bewegung setzte, brach ein tosendes Unwetter los, platschte mit wilden Güssen auf die Wagendächer, trommelte mit Hagelschloßen an die Fenster und peitschte die eingedämmte Simme über ihr Bett, daß sie die Bahnlinie anfraß. Nach einer ungemütlichen Stunde, langsam durch Wasser und Schlamm fahrend, erreichte man den kleinen Bahnhof und das Hotelauto, während die Wolken nun langsam vertropften und dem ersten blassen Sternflimmern da und dort eine kleine Lichtung gönnten. Am andern Morgen strahlte und funkelte das grüne Hirtenland von Sonne und spiegelnden Regentümpeln. Von dem Fußpfad über dem Hotel, Freys Lieblingsweg, war die ganze Herrlichkeit zu überblicken, der weite ebene Talboden, das saubere Dorf, die Gebüsch- und Baumreihen die Simme entlang, die von den Halden herabhangenden Wälderzungen, die das Simmental vom Engstligental abriegelnden Bergketten und das allergroßartigste, das monumentale mächtige Wildstrubelmassiv mit seinen bald blendend aufleuchtenden, bald blau oder bleiern verschatteten Gletscherfeldern und Felsbändern. Unwiderstehlich lockte der gewaltige Gigantenkopf, seine Formationen zu entziffern, seine geheimnisvollen Farbenspiele nachzuträumen, im silbernen Vormittagsdunst, im Mittagsglast oder wenn der Mond, einen Herold aufleuchtenden Schimmers vorausssendend, mit einem plötzlichen Ruck auf seine geisterhaften Schultern trat. Dem Riesen entgegen führte der vormittägliche Spaziergang nach dem Iffigenfall, der in haushohen Sprüngen zutal setzt. Zu größeren Wanderungen ließ die Kur kaum den erforderlichen Spielraum: die Bäder, die Massagen, das Inhalatorium, in dem man schweigend, höchstens mit einer rasch durchfeuchteten Zeitung in der Hand, unter einer lemurenhaften Gesellschaft im schwefligen Dunst seine zwei Stunden abzusitzen hatte, die langgestreckte Holzhalle, wo mit verzerrten Gesichtern der bituminöse Trank hinuntergewürgt wurde, die engen Kabinen, in denen von rechts und links die wunderlichsten Gurgeltonleitern verübt wurden! Den hygienischen Aufenthalt erhellte ein besonders freudiges Begebnis: als das Ehepaar nach Tisch eines Tages die Gartenterrasse durchschritt, erhob sich von einem der Schwarzkaffeetischchen grüßend ein hochgewachsener Herr: es war Dr. Emil Welti von Bern, mit dem Angelegenheiten der Albert Weltibriefe Frey in erneute Beziehungen gebracht hatten. Nun erinnerten er und Lina Frey vergnügt sich gemeinsamer, mit der Lektüre einer griechischen Tragödie verbrachter Stunden während der Berner Studienzeit; mit Freude wurde die Be-

kanntschaft der liebenswürdigen Gattin Weltis gemacht und ihre Einladung zu einem Ausflug nach den „Sieben Brunnen" auf den folgenden Tag angenommen. Die Sonne sparte keine ihrer Segnungen, als man die steilen Pfade und Treppen dem ungebärdigen Bergwasser entlang emporstieg und dann vor der siebenarmigen Kaskade stand, mit welcher die wilde Simme stets erneut ihre Geburt aus den Felskammern des Wildstrubels feiert. Aber lange Rast war nicht geboten: wie allabendlich zog es sich schwarz über dem verdüsterten Berghaupt zusammen; es war noch kein Viertel des Abstiegs gewonnen, so goß es kübelmäßig über die Wandernden herunter. Am andern Morgen reiste das Weltische Ehepaar ab. Als Ende August auch von Frey die Heimkehr angetreten wurde, geschah es mit dem beglückenden Gefühl, eine aus seltenem Verständnis und Sympathie erwachsende Freundschaft mitnehmen zu dürfen. In Bern wurde Station gemacht bei den alten Aarauer Freunden Bally; und nachher verlebten Adolf Frey und seine Frau noch einige weitere anregende und genußreiche Tage in dem wundervollen Besitztum, dem „Lohn" in Kehrsatz bei Bern, das Welti und seine Gattin als Sommersitz bewohnten: ein Landhaus, entzückend auf einer Geländeterrasse der Gurtenabdachung gelegen mit weitem Blick über den gegen Thun sich hinziehenden Gürbetalboden, nach dem malerisch sich gegenüber aufbauenden Bern hin und auf die Schneeberge des Berner Oberlandes. Einige zwanzig Schritte abwärts von dem kleinen Stationsgebäude Kehrsatz, und man steht vor dem Gittertor, das sich auf zwei auseinanderlaufende Kastanien- und Lindenalleen öffnet, die einen weiten Rasenplan dunkel umgürten und zu dem Wohnhaus leiten; mit seinem Säulenportikus und der strengen Fassadengliederung bietet es ein wahres Stilmuster eines behaglich wohnlichen und zugleich monumentalen Empirebaues. Dahinter aber dehnt sich der mit ebenso feinem Stilgefühl gegliederte, weiträumige, gegen die öffentliche Straße völlig abgeschlossene und von allen Farbenzaubern leuchtende Garten. Auf seinen rosenumsäumten verschlungenen Wegen an der Seite der schönen, selbst dichterisch begabten Hausherrin oder Ernst Kreidolfs, des dem Ehepaar befreundeten Malers, dem Ruheplatz beim großen Springbunnen zuzuwandeln oder unter seinen breitschattigen Ahornen sich plaudernd niederzulassen, war den Gästen eine erlesene Freude. Drinnen im Haus aber führte sie der Hausherr, der den Doktorhut der juristischen und honoris causa den der philosophischen Fakultät trägt, vor seine große, gewählte wissenschaftliche und

belletristische Bibliothek oder vor die Gemälde und Schwarzweißschöpfungen alter und neuer Meister, die das der Kunst und Wissenschaft geweihte Heim zieren.

Für den Poeten war die Lenk nicht sehr erfolgreich gewesen: „Die Kur greift uns beide an, und ich bin noch zu keiner Arbeit tauglich, was mich bekümmert", schrieb Frey am 12. August an Fritz Enderlin; immerhin glaubte er einigen Erfolg der Kurprozeduren feststellen zu können und erhoffte einen neuen dichterischen Aufschwung von Ragaz. Bevor er dahin gelangte, erschütterte ihn die Nachricht von dem plötzlichen Tod seines alten lieben Aarauer Freundes Heinrich Ganter, den ein Herzschlag getroffen hatte. Das Ereignis schattete noch in seine Ragazer Tage hinein: „Seit Ganters Weggang sind mir die irdischen Dinge noch schwankender als vorher" (16. IX. 1915 an Frau Thurnheer). War es, als ob die ahnungsvollen Worte Schatten kommender schwerer Zeit kündeten, für den Augenblick konnte er beruhigende Berichte ergehen lassen: „Ich habe", hieß es im gleichen Brief, „jetzt in neun Tagen acht Bäder genommen und befinde mich ganz passabel. Meine hauptsächlichste Gesellschaft ist die Einsamkeit. Ich laufe im Walde und an dem See herum, der vor etwa acht Jahren erstellt wurde, und bemühe mich um die Gunst der Muse. Diesen Sommer nämlich hat sich nach langer Pause die Lust zum Versmachen wieder eingestellt, und ich suche nun diese Gunst festzuhalten, bevor sie versinkt, wer weiß, vielleicht für immer." Nun und noch nach der Rückkehr gewährte ihm seine Göttin einen gefüllten Korb von Rosen.

Schon aus der Lenk hatte er an Frau Elsa Enderlin das „Rosenblatt" gesandt; aus Ragaz folgte (16. IX. 1915) „Gruß" (Gruß aus den Bergen) in einer ersten Fassung nach; es entstanden „Schlummerndes Lied", „Tempelschlaf", „Die Genesung", „Amselruf", „Die Handschrift" (Schriftzüge) und als letzte glorreiche Gabe vor der Abreise, am 29. September 1915 „Die Heroen" [303]). Es war ein Wahrzeichen seiner Stimmung, daß er die Landschaft anders empfand als früher: „Die Mischung mit dem Melancholischen wird mir jeden Tag etwas fremd. Es wird jeden Tag etwas stiller, und das ist schön bei diesem goldnen Herbstwetter." Er wandelte die altgewohnten Wege, „um der Dichteritis zu pflegen", meldete er nach Hause. „Alle Tage werden Verse gemacht. Aber nach anderer Arbeit ist noch keine Lust." Da war Bernhard Hirzel, an dem er schon am 10. September, drei Tage nach seiner Ankunft, „ächzend" ein neues Kapitel begann. Über-

dies hatte er seinen Rundschauartikel über Petrus Vinea im Koffer liegen: „Ich will jetzt dann", lautete sein Entschluß am 25., „in den Vinea hineinsehen. Ich habe zwar noch keine Lust." Aber obwohl ihm die Frau einen Vorschlag zur Abhilfe machte („Den alten Vinea könnte ich vielleicht selbst zurechtpfügen, ich begreife zu wohl, wie schwer Dir der Schritt aus dem klangvollen Musenhain auf diesen steinigen Acker wird") gestand er ihr nur einige Vorschläge zu und ergriff, nach Hause zurückgekehrt, den Pfluggriff selbst. Noch hatte er in Ragaz, wo ihm im Hotel der Kunsthistoriker und Kollege Professor Waser, ein seit Jahren befreundeter Großkaufmann Studer aus Bahia, Direktor Schraffl von der Albulabahn, Oberst Keyser Gesellschaft leisteten, den Besuch Fritz Nigglis gehabt: „der wieder eins von mir angefangen hat" und ihm acht Tage darauf die Komposition seines „Amselrufs" zusandte, „von der ich freilich vorläufig nicht mehr habe als ein Hungriger, der eine Delikatesse durchs Schaufenster sieht". „Vorgestern", berichtete er dann am 3. Oktober 1915 an Frau Helene Welti, „bin ich aus Ragaz zurückgekommen, wo ich mit der einen Hand schwaderte, mit der anderen Verse machte — diese Wendung stammt nicht aus dem Aufsatz eines Gymnasiasten!" Die Korrekturen der Weltibriefe, wo nun auch zu seiner besonderen Freude die Freunde aus dem Lohn „in der Prozession der Weltikorrespondenten" mitschritten, die Meyernachlaßarbeit und allerlei öffentliche Anlässe füllten die Wintertage. Weltivorträge führten ihn nach Winterthur, Luzern und Aarau, und im Februar 1916 erledigte er ein aus Prosa und Poesie gemischtes Programm in einer Vortragsveranstaltung zugunsten „Vaterländischer Bürgerkurse", zusammen mit Ernst Zahn und Huggenberger. Und noch einmal konnte er mit der Frau von Weihnacht bis Neujahr gemütliche und anregende Ruhetage bei den lieben Biberister Freunden verleben. Aber schon im Januar meldeten seine Briefe von Fieber, Schmerzen, Depressionen und „meiner ewigen Husterei". „Ich bin müde und schleppe mich, habe aber bis jetzt immer lesen können", hieß es gegen Semesterschluß, am 22. Februar 1916. Bald kam Schwereres. Schon im vorhergehenden Sommer hatten Symptome eines Darmleidens Veranlassung gegeben, immer häufiger ärztlichen Rat einzuholen. Jetzt, am 13. März 1916, wurde von drei Ärzten im Krankenhaus Neumünster eine gründliche Untersuchung vorgenommen, die für die Ärzte ein erschreckendes Wahrscheinlichkeitsresultat ergab, das dem Patienten nicht mitgeteilt wurde. Von einer Operation wurde abgesehen. Dem Leidenden und seiner

schwerbesorgten Frau gab sein alter Freund, Professor Wilhelm Schultheß, eine beruhigende Erklärung ab. Anscheinend freigesprochen, sollte er doch unter ärztlicher Kontrolle bleiben, und blieb es. Darüber ging der Alltag seinen Gang. Als der März zu Ende ging, berichtete er nach Biberist (27. III. 1916): „Wir sind so leidlich durchgekommen. Aber exakt am ersten Ferientag — ja nicht vorher — legte ich mir Schnupfen, Husten und Fieber bei, die aber jetzt wieder vorbei sind. Dafür bin ich aber dem Arzt sonst in den Händen. Heute trage ich mein Manuskript der großen Meyernachlaßarbeit in die Druckerei. Damit ist ein großer Stein abgewälzt. Aber es liegen noch so viele auf mir, daß ich die Augen lieber nicht aufmache und mich still verhalte." Ein Gefühl der Beklommenheit war von jenem Tage an, da er den Ärzten unter den Fingern war, zurückgeblieben: „Eigentlich" (3. IV. 1916 an Enderlin), „wollte ich nach Lugano. Aber ich bin dieses Frühjahr seltsam reiseunlustig. Und so bleiben wir wohl hier oder gehen an den Vierwaldstätter See." Schließlich entschloß er sich doch noch anders: „Vor acht Tagen", erfuhr Frau Thurnheer am 25. April 1916 aus Lugano, „sind wir sozusagen Hals über Kopf hierher gereist... Heute sollte ich die Vorlesungen beginnen, doch ich habe noch für ein paar Tage Urlaub nehmen müssen. Ende dieser Woche fahren wir notgedrungen heim." Und doch: aus den trüben, schwarzen Tagen des endenden Winters, aus Sorge und banger Ahnung hatte sich auch jetzt seine Seele wieder an die „goldenen Arenen des Tags" emporgerungen: zu Ostern bescherte er seinen Freunden, Verehrern und Lesern eine frühlingshafte Gabe aus lichten Bezirken, seine Blumenritornelle, die in rascher Folge um die Jahreswende herum entstanden waren. Da sich mit steigenden Jahren immer stärker das Bedürfnis bei ihm entwickelte, seine Gedichte aufzuspeichern, bis ein konsistenter Band beisammen war, so kostete es Mühe[304]), ihn zur Herausgabe der dreißig Nummern zu bewegen, und es war das Verdienst Esther Odermatts, daß er es schließlich tat. Dabei gehörte seine Vorliebe doch eher den ernsten Nummern: „Ich hätte freilich gewünscht," schrieb er der leidenden Frau Thurnheer (25. IV. 1916) „daß eine der hellern Nummern und nicht die dunkelste („Immortellen") Ihnen den meisten Eindruck gemacht hätte. Aber auch mir gefällt Zypressen besser als die heitern. Das machen eben die vorgerückten Jahre, wo man so etwas mehr sieht." Die Zeitspanne zwischen den kurzen Erholungstagen in Lugano und den Sommerferien füllten die mühevollen Korrekturen der Unvollendeten Prosadichtungen.

Dann wurde nach der Lenk aufgebrochen: „Meine Frau packt auf Mord und Brand. Übermorgen gedenken wir in den Schwefel zu pilgern und in Thun, wo wir zu übernachten beabsichtigen, die lange Reisewurst zu zerschneiden... Daß Sie der Roman plagt[305]), begreife ich. Romane sind Satane... Mein Meyerbuch ist fertig gedruckt: 304 Seiten. Im Herbst gibt es eine neue Auflage der Blumen... Aber gegenwärtig bin ich fertig, und nur noch imstande, Schwefelwasser zu trinken und gute Bissen herunterzuspülen, sofern es solche gibt" (an Enderlin 30. VII. 1916). Die Lenkerkur unterschied sich von der des Vorjahres nicht viel: über die hellen, von Schmetterlingen überfächelten Wege warfen die Kriegsnachrichten immer dunklere Schatten, und das Erquicklichste blieb schließlich die Nachkur bei den Freunden im „Lohn", wo auch Meister Kreidolf sich wieder einstellte und die freudigen Tage des vorigen Jahres sich erneuten. Auch die Ragazerkur vom 11. September bis 2. Oktober bot außer dem Verkehr mit dem Züricher Kollegen Professor Werner und dem unerwarteten Wiedersehen mit Emil Milan — es sollte ein letztes sein — wenig, was sie von früheren unterschieden hätte. Über sein Befinden hatte Frey das ganze Sommerhalbjahr wenig zu klagen, so daß die Sorge wieder zurücktrat. Nun bemühte sich der Dichter ernstlich, mit Bernhard Hirzel weiterzukommen, von dem ein erstes Kapitel stand, ein zweites entworfen war, und der während des Semesters ruhen gemußt hatte. „Gestern vor dem Nachtessen" (14. IX. 1916 an die Frau) „gelang mir endlich ein Anfängchen des Schwänzleins, das ich dem ursprünglichen zweiten Kapitel[306]) ansetzen will. Es ist eine höllische Arbeit", und am 16.: „Also, es geht mir gut, und ich beginne in die Arbeit hineinzukommen. Wenigstens ist jetzt das ursprüngliche zweite Kapitel fertig. Ich lege es bei." Auch an Zwischenfällen, die jeder Produzierende erfährt, fehlte es nicht; so klagte er am 24. September: „Mit dem Roman etwas Pech gehabt. Nachdem ich seit einigen Tagen an einer Partie herumgedacht, kam ich gestern zur Einsicht, daß ich sie nicht brauchen kann." Trotzdem hatte er am 26. ein bestimmtes Resultat erreicht: „... ich bin munter und muß schaffen, was nicht so leicht geht", schrieb er der Frau. „Und hier hast Du nun das testimonium diligentiae... Es war eine schwere Arbeit, weil man nirgends aus dem Vollen schöpfen konnte, sondern so viele Kleinigkeiten erfinden, ausstatten und zusammenstücken mußte." Es war ihm eine Beruhigung, als ihm eine zustimmende Äußerung Eduard Korrodis zukam, auf dessen Urteil er Wert legte: „Wegen Korrodis Ansicht bin

ich sehr froh. Denn die öffentliche Stimme in Zürich kann mir wegen des Gegenstandes nicht gleichgültig sein." (21. IX. 1916.) Auch das letzte Quartal des Jahres hielten Befinden und Arbeitslust leidlich an: „Ich spüre den Segen der Ferien", meldete er (19. X. 1916 an Frau Thurnheer. „Aber sehr viel Arbeit. Meine neue Schöpfung liegt mir schwer an." Er hörte im Konzert die von Niggli komponierten Lieder „Edelweiß" und „Vale" und bestieg selbst das Podium wieder einige Male: am 20. Oktober auf einen Ruf der Museumsgesellschaft in St. Gallen[307]), im November in Schaffhausen[308]). Ein Vortrag in der „Töpfergesellschaft" in Solothurn am 10. Januar 1917 brachte ihm ein Wiedersehen mit den Biberister Freunden, bei denen er übernachtete[309]). So schien das Jahr 1916 gut und klangvoll zu Ende gehen zu wollen, wenn nicht die Sorge um die eigene Gesundheit durch die um den Bruder abgelöst worden wäre: „Mein Bruder", gab ihr Frey gegenüber Frau Thurnheer Ausdruck (13. XII. 1916), „liegt schon seit sieben Wochen: Lungenentzündung und schwere Influenz, von der er sich, der entsetzlich überarbeitete Mann, sehr langsam erholt." Im Februar 1917 packte es ihn selbst wieder mit dem ganzen bösen Programm und „einem Schüttelfrost, wie ich noch keinen erlebt habe. Gestern wagte ich den ersten Ausgang. Ich hätte ihn unterlassen, wenn die Universität nicht, um Kohlen zu sparen, schon am 24. schlösse." (16. II. 1917 an Fr. Thurnheer.) Es war ihm peinlich genug, krankheitshalber zurückbleiben zu müssen, obwohl die Arbeit zu Hause ständig anwuchs. Seine Erholung verzögerte sich bis in den Frühling hinein, und wieder ging ein naher Freund von seiner Seite: „... namentlich" (7. III. 1917 an Frau Thurnheer) „spüre ich Müdigkeit und Depressionen. Dazu kommt noch, daß gestern... mein lieber Freund, der Orthopäde Schultheß gestorben ist. Sechsundvierzig Jahre lang waren wir befreundet, neunzehn war er mein Arzt." Doppelt schwer vermißte er den Dahingegangenen, da sich bei ihm die besorglichen Erscheinungen immer wieder einstellten, ihn schwächten und entmutigten.

Die Frühjahrsferien verkürzten ihm dreifache Bemühungen, sein Bildnis festzuhalten. Ein junger Maler bat um die Erlaubnis, ein lebensgroßes Bild des Dichters anfertigen zu dürfen, Edmond Talbor. Es wurde als Kniestück in Breitformat ausgeführt und zeigte den nachdenklich in ein Buch Blickenden vor einem mit Büchern bedeckten Tisch sitzend. In dunkeln Farben auf dunkelgrauem Grunde erweckte das in Zeichnung und Kolorit ähnliche Porträt einen schwermütigen, überaus

ernsten Eindruck, da auch die gesenkten Lider die warmen, lichtbraunen Augen verdeckten[310]). Daneben entstand das zweite Porträt: „... seit bald vierzehn Tagen muß ich von 9½ bis 12 Uhr einem Radierer sitzen, von 2½ bis 4 Uhr und auch später einem Maler, der mich lebensgroß verewigt. Ich muß sogar heut vormittag zum Malen gehn und bin froh, wenn's einmal vorbei ist", erzählte das bedrängte Modell am 25. März Frau Thurnheer. Den begabten jungen Radierer (und Maler) Fritz Pauli hatte Dr. Welti mit dem Auftrag betraut, der Freys ganzes Interesse erweckte und ihm manches anregende Thema mit dem Künstler zu besprechen gestattete; allerdings einer Einrede in die Arbeit enthielt er sich prinzipiell. Als dann die technisch meisterhafte, völlig unkonventionelle Schöpfung vollendet vorlag, hatte der Dargestellte es doch nicht leicht, sich in sie hineinzusehen. „Sie können sich denken," schrieb er am 20. III. 1918 an Frau Dr. Welti, „daß meine Frau Paulis Ausdrucksstudie nicht sehr liebt! Indessen — es steckt doch etwas drin[311]). Schade nur, daß er, der so vorzüglich zeichnen kann, irgend etwas sucht, was von der Natur wegführt... Jedenfalls macht ihm meine Visage Bauchweh. Ich habe es ihm zum voraus gesagt." Und auch später hatte er sich noch nicht damit befreundet (5. V. 1919 an dieselbe): „In die Radierung von Pauli, die gewiß ein flottes Blatt ist, kann ich mich immer noch nicht finden. Es fällt mir schwer, daß ich dieser Zier- und Zappelfritze sein soll. Aber es ist immer schwer, ja unmöglich, sein eigenes Bildnis zu beurteilen. Und am Ende bin ich auch noch rückständig." Es hatte mit diesem Bild eine merkwürdige Bewandtnis: abgesehen davon, daß die erhobenen, gestikulierenden Hände, die den Ausdruck des en face genommenen Gesichtes außerordentlich verstärkten, mit den perspektivisch verschobenen Linien des Tisches jene eigentümliche Unruhe in das Bild brachten, die Frey störte, Kopf und Hände machten den Eindruck eines schwer Kranken, beinahe eines Delirierenden. Die skelettartige Magerkeit, die ihnen der Künstler wohl zugunsten ihrer Ausdrucksfähigkeit verlieh, entsprach dem damaligen Zustand des Originals nicht; wohl aber wirkte sie auf den, der um sein Leiden wußte, wie eine furchtbare Ansage einer unheilerfüllten Zukunft; dazu das frappant Lebendige, Schlagende des Mienen- und Händespiels. — Als Dritter mühte sich im Frühling 1917 um Freys Physiognomie Ernst Würtenberger. „Ernst Würtenberger", schrieb er am 13. III. an das Freundespaar Welti, „beabsichtigt, mich nächstens auch zu zeichnen, sodaß ich vorläufig mit der Darstellung meiner Visage genug zu tun habe." Es

wurde jene markante Medaillonzeichnung des erhobenen Kopfes im Profil, die später das Adolf Frey-Buch einleitete, nachdem der Künstler eine ähnliche Kopfstudie schon in die vor zwei Jahren zum sechzigsten Geburtstag entstandene Federzeichnung eingesetzt hatte, welche die Hauptgestalten aus Freys Werken zu einer trefflichen Gruppe vereinigte[312]).

Neben den bildenden reigten auch die tönenden Künste um den Dichter. Neue Komponisten taten sich auf und kamen in in- und ausländischen Konzerten mit Freytexten vor das Publikum[313]), und in Zürich fehlte ein wohlgelungener Adolf Frey-Abend auch dieses Jahr nicht[314]). Daneben flutete es an Aufforderungen und kleineren Aufgaben wieder nur so über ihn herunter[315]), worüber seine Briefordner Aufschluß geben.

Da die Porträtangelegenheiten fast die ganzen Frühlingsferien belegt hatten, so verbrachte Frey mit seiner Frau die kurzen Pfingsttage in Vitznau. Dann sollte noch einmal „geschwefelt" werden. Der Aufenthalt an der Lenk erstreckte sich, von keinerlei besonderen Begebenheiten unterbrochen, vom 25. bis 26. August und schloß mit einem Besuch bei der Familie Bally in Bern und in dem schönen „Lohn" bei Dr. Welti ab. In Ragaz, wo er die Kollegen Hitzig, Tobler, Werner, Bouvier fand, hoffte er vor allem seinen Roman fördern zu können: „Ich hoffe, wie letztes Jahr auch, ordentlich arbeiten zu können. Eine größere Arbeit drückt mich, die vor bald einem Vierteljahr ins Stocken geraten ist." (6. IX. 1917 an Frau Thurnheer.) Aber handle einer mit den himmlischen Schwestern! Bernhard Hirzel sollte fertig werden, aber den Dichter beschlagnahmte die lyrische Muse, die liebliche Erato. „Ich suche zu arbeiten, soweit es geht. Ich habe noch so viele Gedichtmotive auf Lager!" (14. IX. 1917 an dieselbe.) Ein ansehnliches Schärlein der später in den „Stundenschlägen" aufgenommenen Gedichte entstand. Am 9. IX. 1917 war „Rast im Hochland" gestaltet; das an Kraft und Tiefe, an Bildwirkung und Empfindung hervorragende Gedicht scheint nach den Notierungen seines Motivbüchelchens aus der Kontamination zweier verschiedener Motive hervorgegangen zu sein. (Die frühere Notiz heißt: „Ich sitze auf dem Felsbord. Der Engel mit der Laute. Der tiefe Ton (Alt?) geht über in ein Requiem"; die spätere: „Nymphe knüpft den Faden ums Gehölz.") Am 12. schrieb Frey der Gattin: „Hier ist wieder etwas! Du wirst mir nicht glauben, daß es mir trotz der Reimlosigkeit mehr Mühe machte als das erste." Es

war „Die Katze". Am 15. folgte „Friede", das die Notierung aufweist: „Auf dem Felde bei den Hirten" und mit dem Weltkrieg, wenigstens der ersten Konzeption nach, nichts zu tun hat: „Soeben" (an die Frau 15. IX. 1917) „habe ich die erste der vorzüglichen Birnen verzehrt, um dann das Beifolgende zu Papier zu bringen — eine schwierige Arbeit wegen der Gebundenheit der Reime und des Refrains. Soviel ich jetzt sehe, bleibt nichts anderes übrig, als 3 und 4 zu streichen und das Gedicht bestehen zu lassen aus 1, 2, 5. Das Motiv ist wohl ein Vierteljahrhundert alt und ergibt nun weniger, als ich gedacht." Am 18. standen „Die bloßen Knie" (Notierung 17. IX. 1917: „Das blanke Knie. Die Falter. Die Waldteufel"); am 19. („Ich gehe immer noch bei den Musen mit dem Reimklingelbeutel herum") „Der Bergwind"; am 20. „Gloriette" (Notiz: „Brief schreiben in der Gloriette, nicht daheim"). Am 21. schrieb der Dichter an Frau Welti: „Ich lebe hier so einsam als möglich und laufe vormittags und nachmittags der Muse nach. Den jüngsten Fund („Entschlummern") lege ich Ihnen bei. Er ist aber nicht so schön wie der Garten im Lohn. Vor einigen Tagen fand ich in meinem Notizbuch beifolgendes Blatt, die zweite Fassung des Aargauer Liedes, das vielleicht Ihr Mann zum Übrigen legt." Mit Recht konnte der Unermüdliche kurz vor seiner Heimreise schreiben (an Frau Thurnheer 25. IX. 1917): „Ich habe hier ein wunderbares Wetter gehabt, die ganze Zeit aber möglichst einsam gelebt, um meinen Versen zu leben. Meine Bemühungen waren nicht umsonst."[316]) Schwerer war der Kampf um Bernhard Hirzel, der in den Briefen an die Frau meist schlechte Zensuren erhielt: „Bäni (Bernhard), wie gemeldet, ist ein Schweinepelz", bis am 19. IX. der zögernde Entschluß durchbrach: „Aber allmählich werde ich in den sauren Bäniapfel beißen müssen." Es waren nicht Schwierigkeiten der Komposition, sondern hauptsächlich in der Charakteristik des Helden, die ihn hemmten. Da kam ihm — jeder künstlerisch Schaffende wird verstehen, was in solchen Augenblicken eine von außen kommende Bestätigung bedeuten kann — ein Urteil aus einer urteilsberufenen Feder zu, das ihm half, über den unfruchtbaren Moment hinwegzukommen. Es kam von Anna Fierz, der er die frisch entstandenen Kapitel jeweils vorgelesen, und die um so unbefangener sich dem Eindruck des Kunstwerkes hingeben konnte, als sie nicht um die irritierenden Qualitäten des Materials wußte: „Ihre Gedanken über meinen Roman", dankte ihr Frey am 22. IX. 1917, „sind meisterhaft, sowohl was Einsicht wie

was Form anbelangt. Also ich gratuliere Ihnen und mir und danke Ihnen von Herzen. Ihre Äußerungen sind mir wie Stimmen aus einer andern Region und überaus tröstlich, weil ich seit einem Vierteljahr alle Freude an dem Werk verloren hatte. Sie machen mir wieder Mut dazu — das Höchste, was eine Kritik erreichen kann, denke ich. Es ist mir vor allem entscheidend und maßgebend, daß Sie das Schritt für Schritt Unentrinnbare der Handlung, die Psychologie und den Charakter des Helden so vollkommen richtig erkennen und umschreiben. Daraus geht alles andere mehr oder weniger hervor. Ich freue mich sehr, mit Ihnen Punkt für Punkt zu besprechen, sobald ich zurück bin. Aber indem ich den Dank wiederhole, möchte ich jetzt schon sagen, daß Sie mir einen außerordentlichen Dienst geleistet haben, den mir so Niemand hätte leisten können."

Nach der Rückkehr aus Ragaz warteten unter anderem zwei Neuauflagen auf Frey: „Ich habe", meldete er (4. XI. 1917) den Freunden im Lohn, „seit meiner Rückkehr aus Ragaz die „Schweizerdichter" für eine Neuauflage fertiggestellt; ebenso mein Buch über C. F. Meyer. Der Druck kann erst eintreten, wenn Friede und damit Papier da ist. Jetzt sollte ich wieder poetisch tätig sein; aber es ist nichts mit mir — nihil est cum me, wie die epist. virorum obscur. sagen." Er freute sich über die verständnisvolle Aufnahme der „Schweizerdichter" bei den Freunden (Ragaz 21. IX. 1917): „Sodann höre ich gar gerne, daß Ihnen mein Büchlein zusagt. Ohne den wiederholten Wunsch des Verlegers hätte ich es wohl nie geschrieben, war dann aber froh, manche Mistgabel voll abladen zu können, für die ich sonst kaum einen Platz gewußt hätte. Übrigens habe ich öfter geseufzt während der Arbeit. Es war nicht leicht, überall oder doch meistens die künstlerische Haltung zu bewahren, die, im Gegensatz zu so vielen Gelehrten, Sie wahrnehmen und schätzen. Auch mußte ich manches wieder lesen: so z. B. für die wenigen Zeilen den ganzen Hegner. Für Gotthelf las ich Annebäbi wieder, was meinen Ton verdarb; ich habe mich nämlich früher im Umgang viel feiner ausgedrückt!"

Das Wintersemester 1917/18 konnte Frey bis über Weihnachten hinaus in leidlichen gesundheitlichen Verhältnissen absolvieren. Doch lasteten Müdigkeit und ein ungewisses Bangen auf ihm mehr, als er aussprach. Seine Stimmung verrät ein Brief an Amiet, der ihm eine Skizze seines Jungbrunnens zu Weihnachten bescherte (11. I. 1918): „Lieber Herr und Meister, herzlichen Dank für Ihren poetischen Jung-

brunnen, den ich bald von der Wand des Zürcher Kunsthauses hoffe niederrauschen zu sehen und zu hören. Ich will dann hinzu und unter ihn treten, um von seinem Zauber auch etwas abzubekommen, was mir nottut. Ihnen aber wünsche ich noch langehin die Kraft, wahrhaft schöne und bedeutende Sachen zu schaffen, wie z. B. die Entwürfe fürs Kunsthaus sind. Lassen Sie sich's mit Ihrer lieben Frau gut gehen und gedenken Sie zuweilen Ihres alten Adolf Frey." Am 22. Februar konnte er ein Konzert in der Tonhalle besuchen, das Kompositionen Fritz Nigglis brachte, darunter dreizehn Adolf Frey-Nummern. Darüber und über den Fortgang seiner Arbeiten referierte ein Brief an Frau Dr. Welti (20. III. 1918): „Verehrte liebe Frau Doktor, eben habe ich im Tagblatt nachgesehen, ob nicht etwa auch das Briefschreiben rationiert sei, wodurch ich mein Schweigen glorios erklären könnte. Aber es ist nichts damit. So sage ich der Wahrheit gemäß, daß trotz der Ferien viel auf mir liegt und daß ich den Winterfeldzug ordentlich spüre. Mein Roman drückt mich sehr. Ich rechne 23 Kapitel. 22 sind fertig. Manches andere will auch erledigt sein — on devient antique. Ja, es war schade, daß Sie nicht im Nigglikonzert waren, das voll und beifallreich war ... seither gehe ich geschwollen herum, soweit mir das mein konstant abnehmendes Gewicht erlaubt... Der zweite Band der Weltibriefe ist auch druckfertig, das Aargauerlied, dem Sie mit dem Ehe- und Urkundenherrn Ihre Teilnahme geschenkt haben, ist im Druck[317]... In etwa acht Tagen trachten wir nach Vitznau. Wir haben es nötig." Vor der Abreise trug Frey (Mitte März) noch aus seiner poetischen Habe an einem in Rapperswil veranstalteten Adolf Frey-Abend vor. Eine besondere Freude brachte ihm ein Besuch Ernst Kreidolfs, der sich entschlossen hatte, dem Wunsch des Dichters zu entsprechen und Freys Blumenritornelle zu illustrieren. Der Ende März beginnende dreiwöchige Aufenthalt im Vitznauer Hof erwies jetzt, wo das tägliche Muß aufhörte, erst recht, wie erholungsbedürftig er war. Da überdies der Lenz nur zögernd ins Land rückte, so wurde von jeder weiteren Unternehmung abgesehen und fast ausschließlich die stille, den Wald durchschneidende Strandstraße nach Gersau begangen, wo seeüber die Höhenzüge oft in wundersamen Abendbeleuchtungen erglühten und alte Wandersehnsucht lockte, der doch die Kräfte versagt blieben. Und daß es im Hotel und auf den Straßen noch immer von deutschen Kriegsgefangenen wimmelte, hielt die drückende Erinnerung an das furchtbare Kriegsgeschehen wach.

Im Mai klopften zwei Tote an seine Tür. Völlig unerwartet war Emil Milan dahingegangen, nach längerem, schwerem Leiden Ferdinand Hodler. Dem einen wie dem andern hatte er einst die Wege zum Aufstieg ebnen helfen; aber während der hervorragende Rezitator mit Jahren und Verhältnissen etwas aus seinem Gesichtskreis und Interesse abgerückt war, zogen ihn Hodler und die Probleme seiner Kunst immer stärker zu sich. So verbot ihm innere Einstellung, Befinden und eigene Arbeit, als er von Berlin aus um Material über Milan angegangen wurde[318]), statt dessen selbst für den ehemaligen Freund in den Riß zu treten. Aber auch ein Gedenkwort für Hodler mußte er ablehnen[319]), da er bereits eine größere Arbeit plante und einen bloßen Nachruf lieber denen überließ, die in einem näheren persönlichen Verhältnis zu dem großen Künstler gestanden waren. Überdies wartete eine Arbeit über Gottfried Keller auf ihn. Der Sohn der ihm befreundeten Frau Thurnheer, Dr. Walter Thurnheer, hatte Kunde von einem Kellerfund erhalten, den einer seiner Freunde in London bei einem Antiquar entdeckt und erworben hatte, und der Frey zur eventuellen Veröffentlichung zuging: es waren Briefe von Ludmilla Assing an Keller, welche Frey in der „Deutschen Rundschau" (Juliheft 1918) veröffentlichte. Wenn sie auch nicht die ganze Korrespondenz darstellten[320]), so boten sie doch eine willkommene Ergänzung der schon bei Bächtold publizierten und der noch in der Zentralbibliothek in Zürich verwahrten Briefe der Nichte Varnhagen v. Enses. Sie chronologisch einzureihen und mit einer Charakteristik der „herausgebendsten deutschen Schriftstellerin" zu versehen, machte sich Freys Einleitung zur Hauptaufgabe. Dann bereitete er noch eine andere Gottfried Keller-Gabe vor: einen ersten Anstoß zur Veröffentlichung[321]) einer Anzahl Anekdoten und Geschichtchen über den Alt-Staatsschreiber gab eine ähnliche Publikation von Adolf Vögtlin, die ihm eine Ergänzung und kleine Berichtigungen zu erfordern schien. Er gab seine Sache unter dem Titel „Allerhand von Gottfried Keller". Sein leitender Gesichtspunkt war und blieb die unbedingte Echtheit seiner Mitteilungen gegenüber so manchem landläufigen und mit Unrecht auf Keller übertragenen Histörchen: „Es lag nahe, daß man im Laufe der Zeit dem Dichter manch ein fahrendes herrenloses Gut zuschob, wie man ehemals dem Freiherrn von Münchhausen alte, heimatlose Jägermären aufhalste." An Wirksamkeit büßte die Sammlung durch diese vorsichtige Behandlung nichts ein: „An den Späßen Meister Gottfrieds", schrieb z. B. ein dankbarer Leser, Dr. Welti

(31. VII. 1918), „haben wir unsere helle Freude. Sogar der ernste Ernst Kreidolf hat laut aufgelacht... Wo haben Sie nur diese Kostbarkeiten ausgegraben?" Frey hatte sich die Aufnahme der lustigen Geschichten in eine Neuauflage seiner „Erinnerungen an Gottfried Keller" vorbehalten, kam aber davon ab, aus Gründen der Komposition: „Bald nach Kellers Tod", bemerkte er einleitend, „schrieb ich Erinnerungen an den Dichter, die ich erstmals in der Deutschen Rundschau veröffentlichte[322]). Jetzt, hundert Jahre nach seiner Geburt, füge ich einen Nachtrag hinzu, indem ich dieses oder jenes mitteile, was ich früher zurückhielt oder erst seither erfuhr. Ich zeichne nicht in das alte Bild hinein. Ich versuche ein paar neue Striche und Skizzen. Ich sehe heute nicht anders als vor einem Vierteljahrhundert. Allein, ich ziele nach schärferem Kontur, nach reicherer Fülle der Einzelzüge." Ein Schlußsatz, der ein Bekenntnis enthält.

„Es dringt zu viel auf mich herein", entschuldigte sich Frey am 11. X. 1918 bei Frau Thurnheer: Sein Briefordner vom Jahre 1918 weist, soweit er vollständig ist, rund 270 Nummern auf[323]). Das alles traf einen Leidenden an, der dem Arzt nicht aus den Händen kam. „Ende Juni", meldete er am 8. VII. an Frau Thurnheer, „ergriff mich das spanische Unwesen" (die als „spanische Krankheit" in Zürich grassierende Grippe)... „Heute las ich wieder, bin aber noch etwas Ruine. Denn von solchen Herrlichkeiten erhole ich mich immer schwer." Am 2. August kam er, auf die Lenker Kur verzichtend, mit der Frau im Hotel Rigi-First an. Er traf eine ansehnliche Gesellschaft von Freunden und Bekannten, darunter Professor Dr. Haab aus Zürich und Professor Ernst aus Heidelberg, mit denen er in vielfacher und anregender Unterhaltung sich erging. Die Spaziergänge beschränkten sich auf den beliebten Korso zwischen Rigi-First und Kaltbad und den schmalen, der Bergbrüstung abgewonnenen Geländerweg unterhalb des Hotels mit ihren prachtvollen Fernblicken. Eine Kur in Baden mit seiner Schwefelquelle und seinem Inhalatorium sollte nachfolgend die Lenk ersetzen. Wie es trotz einer anscheinenden Besserung während des Rigiaufenthaltes um Befinden und Stimmung bestellt war, läßt ein Brief aus Baden in den „Lohn" erraten: (30. VIII. 1918) „... ich genieße den Schwefel hier, der freilich viel zartfühlender ist, als im grünen Hirtenland. Bin ich hier absolviert, so will ich noch ein wenig nach Ragaz in die Stille an den Jungbrunnen, den ich freilich bitter nötig habe, da mich die Grippe übel zugerichtet hat. Da nun

aber das Semester schon am 1. Oktober beginnt (der Kohlenersparnis wegen), so sehe ich keine Möglichkeit, dieses Jahr Ihrer liebenswürdigen Einladung zu folgen... Ich hoffe, daß Sie uns Ihre Freundschaft erhalten und daß es uns später vergönnt sein wird, die Blumen und den Frieden im Lohn zu sehn, wohin mich die Sehnsucht nicht selten führt, wenn ich zwischen Geschäften und Umtrieben aufseufze. Hoffentlich sind Sie von der höllischen Spanierin verschont geblieben und bleiben es! Ich bin in einem Zustand, den ich im Leben nie gekannt habe: Es ekelt mir vor der produktiven Arbeit." Bald kamen Dr. Welti und seine Gattin selbst nach Baden, sodaß Frey in ihrer Gesellschaft noch einige besonders schöne Tage erleben durfte. Auch die Poetenstimmung lebte wieder auf; zwar schrieb er am 10. IX. 1918 an die nach Zürich voraus aufgebrochene Frau: „Mit Schmerzen ein Gedicht angefangen", und am 14.: „Das Musenrößlein lahmt schon wieder"; aber gegen die letzten Tage entrang sich dem aus gelabter Brust aufatmenden Dichter das bekenntnisvolle Gedicht „Grasmücke": „O wie sprudelte und sprang Den umbüschten Strand entlang Mich beseligend dein Gesang, Liebliche Grasmücke! So verlangt der volle Busen Auszuschütten Glück und Freuden, So die aufgewühlte Seele Zu verströmen Weh und Leiden"[324]... und drei unveröffentlicht gebliebene Gedichte.

Nachdem Frey den zweiten Band seiner Weltibriefe schon im März abgeschlossen und dem Verlag Rascher übergeben hatte[325]), drängte es ihn, sich mit dem Malerproblem auseinanderzusetzen, das ihn seit zwanzig Jahren beschäftigte, mit Ferdinand Hodler. Schon im Frühsommer hatte er bei der Deutschen Rundschau wegen eines eventuellen Abdrucks von „Erinnerungen an Hodler" angefragt. Am 19. VII. traf die Zusage ein, die allerdings die begreifliche Frage aufwarf, ob es bei der zur Zeit wegen des bekannten Rheimser Protestes noch gereizten Stimmung gegen Hodler nicht angezeigt wäre, statt persönliche Erinnerungen „eine streng kritische Abhandlung" zu geben. Für den nun geplanten Aufsatz sah sich Frey nach Material um: „Vor allem" (an Lina Frey 19. IX. 1918) „muß ich noch mit Professor Sahli von Bern" (der ebenfalls in Baden weilte) „über Hodler reden für meinen eventuellen Aufsatz." Auch Dr. Welti und seine Frau konnten einzelne Züge beisteuern: Hodler hatte in häufigen Sitzungen das Bild der Hausherrin gemalt und in freundschaftlichen Beziehungen mit beiden gestanden: „Ich werde nie vergessen," schrieb Frau Welti einmal an Frey, „wie sehnsuchtsvoll seine

Augen blickten, als wir vom Thuner See und von Gunten sprachen; auch die Rosen im Lohn wollte er noch sehen." So gehörten die Wintertage 1918/19, außer den Neuauflagen und soweit Freys Berufstätigkeit und Gesundheit es erlaubten, dem entstehenden Hodlerbuch. Häufig suchte er in den späten Nachmittagstunden, wenn er dem Maler nichts mehr vom Tageslicht raubte, Freund Würtenberger draußen an der Zollikerstraße auf und sprach mit ihm die alten und stets neuen Hodlerfragen durch. Daneben legte er noch die letzte Hand an seinen „Fürsten der Hulden", den er von Haessel, wo auch ein Separatabdruck des Briefwechsels Keller-Meyer in Vorbereitung war, auf Weihnacht, dreißig Jahre nach der ersten Niederschrift, völlig neugestaltet gedruckt zu sehen erwartete. Aber um seine Gesundheit stand es immer besorglicher, und nur scheu und selten schlich sich die Hoffnung an seine Seite: „Lieber und verehrter Herr und Meister," schrieb er am 1. I. 1919 an Cuno Amiet, „meine erste Tat im neuen Jahr sei eine Dankerstattung! und zwar an Sie für Ihre flotte Lithographie und Ihre freundlichen Zeilen. Sie haben mir eine große Freude gemacht. Und dann danken meine Frau und ich ganz besonders für die liebenswürdige Einladung, Sie wieder einmal auf der Oschwand aufzusuchen. Ja, wir wollen hoffen, daß bessere, hellere Zeiten uns das bescheren. Jetzt habe ich noch eine Bitte. Lesen Sie auch die drei ersten Kapitel meines Romans, die in der Neuen Zürcher Zeitung fehlten! Da ist, glaub' ich, dies und jenes für Ihr Malerauge." Und noch stärker sprach resignierte Sehnsucht aus einem Brief an Oskar Miller (2. IV. 1919): „Am 10. März bin ich diesen Winter zum erstenmal nach dem Nachtessen ausgegangen, in oen italienischen Liederabend des Lesezirkels. Als am 14. Ihr Brief kam, lag ich schon — zum dritten Mal diesen Winter. Seither habe ich das Zimmer nicht verlassen, obgleich ich seit sechs Tagen fieberfrei bin... Es freut mich, daß Ihnen mein Huldenfürst gefällt... Von den Kellererinnerungen, die in dritter Auflage erscheinen sollten, habe ich noch keine Korrektur, ebensowenig von der 3. Auflage meines Meyerbuches bei Cotta. Die Jungfer ist seit einem Jahr völlig vergriffen. Es tut uns sehr leid, daß M. (Millers Tochter) so schwer mitgenommen wurde. Ich kann das an meinem jetzigen Zustand einigermaßen abmessen. — Ja, hoffentlich sehen wir uns bald einmal wieder —

O wie schön isch es alme gsin
Uf der Schnabelweid![326])

In meinem gegenwärtigen Wesen bin ich noch zu nichts zu gebrauchen. Seit drei Wochen außer dem Arzt Niemand gesehen, seit dreieinhalb nicht mehr geraucht! c'est bien dur ça! Bleiben Sie gesund und munter und vergessen Sie nicht Ihren alten, herzlich grüßenden A. Frey."

XIX.

Letztes Gestalten und Vollenden

Der umgeschaffene Fürst der Hulden. Blumenritornelle. Stundenschläge.

Motto: Feldbäume, fruchtbehangen,
Und blühende Gärten entlang
Bin ich nur wie im Traume gegangen.
Jetzt steh ich schon am nebligen Strand,
Die Blumen welken mir in der Hand
Und hinter mir verweht der Sang,
Der im Lenz einst aus lauschiger Laube klang.
(Ungedruckt. 26. Okt. 1918.)

Zwei poetische Pläne zur letzten Vollendung zu bringen, hatte sich der Dichter seit langem gewünscht: seine nie durch die Musik zum vollen Ausdruck ihres märchenhaften Wesens erhobene Helga dichterisch noch bis zu ihren letzten Möglichkeiten zu erhöhen und dem Beat Herport festeren dramatischen Zusammenschluß zu schaffen. Beide waren in jener Zeit entstanden, da nach einigen Jahren des Ringens, als der erste Gedichtband hinter ihm lag, die Quellen der Poesie ihm wieder mächtiger zu sprudeln begannen[327]). Die Tragödie umzuarbeiten, versagte ihm das Geschick; Helga erstand noch zu ihrer Vollendung, ehe er hinweg mußte. Er taufte das Werk um: „Der Fürst der Hulden." Die Titeländerung deutet keine Verlegung der Gewichte von Helga auf Sigurd, den Huldenfürsten, an; sie geschah, weil das Werk eines andern Dichters unter dem Namen Helga erschienen war. Auch an den Grundzügen der Fabel war nichts zu ändern: Helga, aus dem Bund eines Hulden mit einer Menschenfrau entsprossen, die es schmerzlich nach dem Reich der Luft- und Wolkengeister, aus Erdenenge nach einer geahnten höhern Welt verlangt, ist in den isländischen Felsenöden einmal dem Fürsten der Hulden begegnet, den Sehnsucht nach einer Seele erdwärts zog, die ihm nur in der liebenden Umarmung eines irdischen Weibes zuteil wer-

den kann. Aber dieser Augenblick bringt ihm und ihr den Tod. Es ist das uralte Semele- und Vampyrmotiv, das in dieser isländischen Sage die neue, eigenartige, für die germanische Rasse der Isländer bezeichnende Verinnerlichung erfährt: den Gott, der zum Geisterkönig geworden ist, treibt nicht das Verlangen der Sinne, sondern die Sehnsucht nach einer Seele zu dem irdischen Weib, und die Erfüllung bedeutet nicht nur ihren, sondern auch seinen Tod. Die Vermutung drängt sich auf, daß diese Wendung auf christliche Einflüsse zurückzuführen sein dürfte, welche Seelenlosigkeit der ewigen Verdammnis gleichsetzen und die Hulden, alte Naturgottheiten, einem Zwischenreich zuweisen, das seine Farbe vom Dämonen- und Teufelsglauben erhielt. — Freys Umarbeitung verfolgte mehrfache Ziele: auch hier die dramatische Spannung zu verschärfen, den Lokalcharakter der Landschaft einzufangen, den eigenartigen halbmystischen Volksanschauungen in Rede und Lied Ausdruck zu verschaffen, den Lyrismus und das Märchenhafte noch zu färben und zu steigern. Und er suchte der Komposition entgegenzukommen, die Soli durch Chor oder zwei- und mehrstimmige Partien zu unterbrechen. Bereichert und doch enger gedrängt, entfaltet sich die Handlung in drei Akten. Sie gliedern sich nach dem dreimaligen Erscheinen des Huldenfürsten. Versonnen sitzt Helga, als der Vorhang sich hebt, vor der Hütte auf der felsigen Hochweide, ihrer erdentfliehenden Sehnsucht nachhängend und der Fürsprache der Schwester für ihren Freier Thordur sich weigernd: ihr Auge sucht das Geisterreich, und lieber möchte sie mit dem ganzen Volk vergehen: „O schäumte schlank ein Meerschiff durch die stöhnende Widersee Und trüge an Bord die schwarzhaarige Pest! O spiee brüllend die firngekrönte Hekla Aus felsgezähntem Rachen das fressende Erdfeuer, Mit stäubender Asche gemischt, Und würfe den roten Glutmantel Über Grat und Schrund! O trabte über Frodarheidi Ein graugemähnt weichhufig Pferd Zum Grasfeld hinab Und trüge mich zur Stunde Hinweg von den Menschen!" Aber kein Ausweg öffnet sich, und auf Glückesahnen verzichtend, gibt sie endlich für Thordur die Zusage. Während die Schwester ihm und Helgas Pflegevater die Kunde davon entgegenträgt, verfinstern die ziehenden Nebel des Huldenheeres die Szene: „Wir jagen, wir stürmen Über gletschrige Buchten, Felssporen und Schluchten, Über Land, über Meer Unaufhaltsam daher"; aus Sturm und Dunkel tritt lichtstrahlend Sigurd. In seine Zwiesprache mit Helga tönt das drängende Sturmlied der Hulden: „Wir fahren, wir rauschen Durchs schauernde Tal, Durch wimmernde Lüfte Und

trotzige Klüfte Zum Hochlandssaal." Noch versagt Sigurd, ein Wiedersehen verheißend, Helga in sein Reich aufzunehmen. Die Besinnungslose findet die Schwester (Gudny), und als Thordur mit dem Vater (Bjarni) naht, gibt Helga das Jawort mit dem Wunsch, noch einen einzigen Sommer in der Bergeinsamkeit weilen zu dürfen. Thordur preist das endlich errungene Glück: „Hindurchgestemmt, hindurchgezwungen Durch Widersee und Wirbelflut, Hab' ich zum Strande mich gerungen Und fasse das ersehnte Gut." (Quartett.) Der zweite Akt — es ist Frühlingssonnenwende — beginnt mit dem Alpaufzug der Isländer. Tanz und Gesang leiten ihn ein. Mit Benutzung isländischer Volkslieder kommt aufjubelnde Sommerlust und die dunkle Mystik jener eigentümlichen nordischen Vorstellungswelt zum Ausdruck. Denn allenthalben lauert Spuk und bedrohliche Geistermacht und greift in das Leben der Menschen ein. Vor ihnen, vor Feinden, die „zauberspröchig aus den Grüften die Toten wecken Und insgeheim dir senden, daß sie dein Vieh verderben Und dir ein Leides antun", warnt das Volk den Brautmann, vor Wiedergängern und Sendlingen und der schwarzen Runenkunst. Eine Schranke freilich ist den menschenlüsternen Hulden gesetzt: „Der Herdglut Helle Zersprüht die Geisternacht, Und an des Hauses Schwelle Zersplittert Huldenmacht." Als der Brautzug naht, singen die Frauen das alle Süßigkeit der Sommernacht verströmende Lied vom singenden Schwan: „Was klingt so süß, was klingt so sacht — Horch, holde Stimmen auf der Au — Wie fernes Waldhorn durch die Nacht? Die Blumen stehn im Tau, Und es singt der Schwan, Der Schwan singt überm Grund", und jenes andere: „Laubig stehn die Linden, Süß ist, den Liebsten zu finden; Heimlich in Hainen, Heimlich kos' ich den Meinen!" Unter Neckgesängen und Abschied („Fahr wohl, Gefild und Talgebreit! In Sommerblüten prangt die Zeit! Noch ist nicht Tages Ende! Lieblich tanzen die Frauen") zieht der Chor von dannen. Aber als die Hochzeitsmusik zur Kirche ladet, erstirbt sie im schallenden Huldengesang. Mit lautem Schrei reißt sich Helga los und flieht. Die nächste Szene findet sie wieder auf dem einsamen Bergtrümmerfeld. Eine Stimme ruft. Sigurd erscheint. Wieder überwältigt leidenschaftliche Sehnsucht das Huldenkind und erfleht das Glück der Vereinigung; das Huldenheer warnt und fordert ungestüm Lösung und Abschied; Sigurd entsagt dem tödlichen Glück und entschwindet mit den Seinen. Der dritte Akt vor Thordurs Hause, Sonnenaufgang; der Huldengesang grüßt aus unterirdischen Tiefen das Tagesgestirn.

Ein Schifferchor mahnt Thordur zum Aufbruch auf die See. Von Angst gepeinigt, sucht Helga den Gatten zurückzuhalten. Er geht und läßt die Seinen in bangen Ahnungen zurück. Schon brauen und dräuen aus den Lüften die Hulden. Bjarni holt das Zauberbuch, sie zu bannen; doch besser wär's, Thordur wäre zurück: „Kraftkalde mit der Fülle wirksamer Zaubersprüche Und starkbeherzter Kämpfer ist er geschaffen." Mit äußerster Not dem Huldenansturm zur See entronnen, kehrt er nach Hause. Aus dem Nebeldüster tritt zum drittenmal Sigurd. Ihn lockt es unwiderstehlich, Helgas Los zu schauen, ob sie das Glück am Herd gefunden oder noch nach ihm, dem Erdfremden, bangt — „Dann sind wir unlösbar verkettet, Dann ist dein Los das meine Und keine Macht, die uns errettet". Er verlangt von Thordur Eintritt ins Haus — nie hat er in Abwesenheit des Gatten versucht, einzudringen. Thordur weigert es ihm und fordert den Beilkampf, Mann gegen Mann, nach Volksbrauch. „Kämpfen? kein Hulde kämpft!" „Was Mann ist, kämpft!" trotzt Thordur. Die Hulden drohen Verderben. Thordur ruft die Frauen, ihn nach Landesbrauch zu wappnen, sie sprechen dazu den Zauberspruch. Die Streiter treten sich gegenüber, Helga stürzt sich, den Tod fordernd, dazwischen. Von dem Gatten weggewiesen, kniet sie betend nieder. Nun senkt Thordur das Beil und holt zu wuchtigem Schlage aus, Sigurd — er will Helga den Tod des Gatten ersparen — weicht zur Seite. Die Hulden schellen und tosen. Thordur holt wieder aus. Plötzlich, während strahlendes Licht auf Sigurd fällt, hält er ein. Die Hulden: „In seine Schulter Sticht Schwäche Die eisigen Nägel. Tückisches Zittern Entspannt seine Knie, In seiner Brust verblüht der Mut." Huldenzauber hat ihn gelähmt. Sigurd schont seiner und bietet die Hand zur Versöhnung. Bjarni und Gudny bringen den tödlich Erschöpften ins Haus. Nun hat sich Sigurd die Zwiesprache mit Helga errungen: das Bekenntnis ihrer unerschütterten Leidenschaft und Sehnsucht treibt sie in seine Arme, und im Kuß vergeht beider Leben. „Der Stoff entspricht", legt eine verständnisvolle Besprechung seine Vorzüge dar[329]), „dem Dichter ausgezeichnet, er birgt seine Vorzugsmotive, seine Inspirationen; zur Gebirgslandschaft tritt die Meeresweite, hinter der süßesten, weil vergänglichen Sommerlust liegt der lange Islandwinter. Mythische Reiter sprengen durch die Lüfte und in den Sturm der Freyschen Rhythmen hinein... Sehnsucht bestimmt die Geschicke."

Zu zwei früheren Werken mag man von dieser dreißig Jahre ihres

Schöpfers begleitenden Dichtung zurückblicken. Wie für „Erni Winkelried" lag hier ein mythischer Stoff vor, an dessen innerster Eigenart nicht gerüttelt werden durfte, sollte sie nicht zu Schaden kommen. In der Tragödie war es der traditionelle, unangreifbare Charakter des Helden und seine gegebene Tat; im „Fürst der Hulden" ist es der schicksalhafte Zug des Blutes bei Helga, das Geistergesetz der Hulden bei Sigurd. Beide Stücke stehen also unter einer Determination und schließen einen eigentlich dramatischen Konflikt und dramatische Schuld aus. Nicht aber dramatische Spannung und dramatische Handlung. Im Huldenstück lag das dramatische Element im Zusammenstoß der überirdischen mit der irdischen Welt — Sigurd und Thordur. Das Konfliktmotiv durfte weder auf die Seele Helgas noch auf die Sigurds gelegt werden, es liegt bis zu einem gewissen Grad außer ihnen; und der märchenhafte Determinismus schließt eine eigentliche Schuld aus. Es liegt allerdings ein Grundwiderspruch in der ganzen Huldensage: das Verlangen nach einer Seele, die Wonne zu fühlen vermag, setzt das Vorhandensein einer Seele eigentlich schon voraus. Deutlich erkennbar ist daraus der Verderb, den die alte Natursage nicht durch eine Mischung mit der Vampyrsage, wohl aber durch eine Mischung mit christlichen Anschauungen von dem Sonderwesen der Seele erfahren haben dürfte. Selbstverständlich, daß sich der Dichter durch solche rationalistische Erwägungen einem hervorragenden Märchenstoff gegenüber nicht stören zu lassen brauchte.

Die Frage drängt sich auf, warum Frey das herrliche Motiv nicht lieber in epischer oder in Kantatenform behandelte. Davon hat ihn wohl, als er an die letzte Formulierung ging, die Vorgängerschaft von „Ahasvers Erwachen" abgehalten. Sehnsucht nach den reinen Höhen und ihren lindernden, befreienden Kräften ist beiden Dichtungen eigen; im Ahasver, um formelhaft zu reden, Sehnsucht nach dem Tod, im Huldenfürsten Tod aus Sehnsucht. Die Kantate hätte wohl die reiche reizvolle Ausbreitung der ganzen landschaftlichen und menschlichen nordischen Wunderwelt nicht getragen, die so innig mit der Sage verbunden ist. Und stärker zur dramatischen als zur epischen Form trieb die leidenschaftliche Bewegtheit, die starke seelische Spannung, womit der Stoff geladen ist. Alles das aber rief der Musik: „Ein musikalischer Stoff und musikalische Charaktere. Sehnliches Verlangen weht und stürmt und klagt durch die ganze Handlung. Auch die Landschaft ist musikalisch." (Enderlin.) Die Oper ist nicht an die starren Erfordernisse der

Tragödie gebunden. Musik ist der Urquell der Lyrik, und Lyrik schenkt in diesem „musikalischen Drama" aus unerschöpftem Born, wie in den Liebesgedichten der „Neuen Gedichte" und der „Stundenschläge". Der Bühne aber kommt eine großartig malerische Szenerie und eine wechselnde, Kontraste bergende Handlung entgegen.

* * *

Blumen. Ritornelle.

Motto: Narzissen.

Ihr schimmert traumbleich in die Nacht, Narzissen.
Schlaflos zähl ich den Stundenschlag und harre
Des Tags und bange vor dem Ungewissen.
(III. Aufl. S. 9.)

Überall aus Adolf Freys Werken heben sich und nicken holde Blumengesichter. Rebenlaubgitter, Efeugerank, Rispengras und flüsterndes Schilf breiten ernste und zarte Gebilde über die Schauplätze seiner Gesichte, das dunkle Salbeikraut drängt sich in den schwermutsvollen Traum, das späte Asternbeet wird dem Todwunden zum linden Pfühl, Veilchen lachen die Augen der Geliebten, Rosen ihr zärtlicher Mund, übersilbert schimmert winterlicher Baum und Strauch, ein verhauchendes Requiem flüstert aus dem fahlen Blatt, und selbst der Tod schmückt sich mit einem dürren Steinkleekränzchen; die wilden Balsaminen bieten dem am Tannenrain Schlendernden ihre Schötchen zum Spiel, die Kinder der ungesorgten Muße treiben's mit dem gefiederten Löwenzahnsamen, der Augentrost mahnt an Welken und Vergehn. Ungezählt sind die bedeutungsvollen und heitern Geschicke der Kinder der ebenen Flur, der Bergweiden und Halden. Hier aber, in den Ritornellen sammeln sie sich, ihr ganzes inneres Leben zu ergießen und zugleich die Seele ihres Dichters zu künden.

Und einen zweiten Frühling erleben sie in dem Blumengärtlein der armen Maria im „Bernhard Hirzel"[330]). Es zeichnet Freys Reichtum, daß er sich dabei keinerlei Wiederholung aus den Ritornellen gestattete, sondern auch für die gleichen Blumen völlig Neues schuf. Gemeinsam sind nur die drei: Rosen, Malven, Astern. „Du schauerst, aufgeblühte Rose: Ein Windhauch, und ich bin entblättert, So rasch wie Erdenglück und Menschenlose" (Ritornell); „da sind die Rosen eine andere Zunft: sie duften und lachen und leuchten und freuen

sich, daß sie blühen und Sonnenschein, Tau und Regen genießen dürfen. Sie sind ein Lob- und Danklied für den Schöpfer, der sie in seiner Güte werden ließ" (Maria). „Ihr blicktet sinnig-traulich, milde Malven. Heut liebt man Feuerbüsche, Flammengärten Und stürmender Farben Paukenschlag und Salven" (Ritornell); „Hinwiederum die Malven treiben ihr verschiedenes, besonderes Wesen: zufolge ihrer Länge blicken sie über alle andern Blumen hinweg. Aber sie werden nicht hochfahrend und überheben sich nicht. Sondern wie jemand, der weiter sieht als die übrigen und alles richtiger beurteilt, besitzen sie etwas Ernstes und Überlegenes und beschauen mit ihren großen sanften Augen die Dinge weit herum. Wäre ihnen Sprache verliehen, sie wüßten manches zu sagen und manchen klugen Rat zu erteilen. Auch scheint es zuweilen, als ahnten sie, daß es schließlich aufs Blühen und Verwelken hinausläuft, während die andern Blumen nur so in den Tag hineinleben und sich nicht träumen lassen, wie bald alles ein Ende nimmt" (Maria). „Du bist des Herbstes letztes Lächeln, Aster. Der Vogelsang erlosch, der Wald vergrämt sich, Der Bergschrat schmaucht den schnöden Nebelknaster" (Ritornell). „Die Astern hingegen haben das Eigene an sich, daß sie das vom Ende ganz genau wissen. Sie erleben es auch. Sie sehen ihre Gesponsen und Kamerädlein im Garten und draußen in Feld und Wald insgesamt vor sich vergehen und abscheiden. Aus diesem Grund sind sie voll von Wehmut, so lustige Farben sie auch an sich tragen mögen" (Maria). Abgesehen von dem breitern epischen Entfalten im Roman gegenüber dem knappen Ritornell, es walten keine oder kaum gedankliche Beziehungen zwischen beiden Gruppen; wohl aber liegt in Marias Betrachtungen eine noch stärkere Vertiefung des Seelischen, obwohl der Dichter alles vermeidet, was nicht — auch bildlich genommen — in ihrem Garten gewachsen sein und nicht im Anschauungskreis des einfachen, aber feinfühligen Volkskindes beschlossen sein konnte. Aus seinen Ritornellen aber verhaucht seine Seele direkt Traum, Heimweh, Sehnen, herbstliches Entsagen.

Seine Ritornelle haben eine nur sehr beschränkte literarische Vorgängerschaft, für die nur Rückert und Storm in Betracht kommen könnten. Rückert, der Formvirtuos, hat eine erkleckliche Anzahl Ritornelle in vier Abteilungen aufzuweisen, davon unter I ein halbes Hundert oft nur dem spitzfindigen Witz und spielerischen Einfall dienstbare Liebesreime, unter II ein Dutzend Blumenritornelle, unter III ein-

undzwanzig aus beiden Füllhörnern gemischte, unter IV fünf auf den „Zweig der Zypressen", alle mit dem gegebenen Antwortreim „vergessen". Nirgends unter den zum Teil sehr anmutigen Stücken von II und III ist eines, woran sich Freys Erfindung angelehnt haben könnte; vielmehr erweist die Vergleichung gerade seine größere Vertiefung, den Reichtum und die Selbständigkeit seiner Motive. Von den Ritornellen Storms sind nur die vier Frauenritornelle ihrer ganzen Faktur nach zu vergleichen — auch sie sind Blumenritornelle. Hätte Frey sich ihrer auch nur erinnert, so hätte er es sicher vermieden, von den vier Gewächsen Storms die drei: Myrthe, Winde, Zypresse in seinem Zyklus zu wiederholen. Gerade die Übereinstimmung der drei Themata beweist durchaus, daß er sich ihrer nicht bewußt war: vielmehr liegt hier einer der nicht seltenen Fälle unbewußter Ähnlichkeit vor, die Dichtern zustoßen können; aber sie erstreckt sich nur auf die Vorwürfe. Storm: „Blühende Myrte — Ich hoffte süße Frucht von dir zu pflücken; Die Blüte fiel, nun sah ich, daß ich irrte." Frey: „Ihr sagt, zum Kranz gebogne Myrten, Daß über diesem trauten First Der Venus weiße Tauben girrten." Storm: „Schnell welkende Winden — Die Spur von meinen Kinderfüßen sucht' ich An euerm Zaun; doch konnt' ich sie nicht finden." Frey: „Was rankst und ringelst du so ruhlos aufwärts, Winde?" „Es zieht mich zu der Wolke und zum Sonnenbronnen, Zum Ring der Sterne und zum Wandersang der Winde." In beiden Gedichten ist die gedankliche Differenz bedeutsam, der wehmütige Pessimismus Storms, das stärker Visuelle Freys. Bei der Zypresse treffen sich beide Dichter in dem Gedanken des Vergessens. Storm: „Dunkle Zypressen — Die Welt ist gar zu lustig; Es wird doch Alles vergessen." Frey, tiefer greifend: „Zypressen: Vergessen wird wen erst Zypressen Beschatten. Herber ist's im Licht zu wandeln Und schon ereilt zu werden vom Vergessen." (Dem vierten Stück Storms [Muskathyazinthen — Ihr blühtet einst in Urgroßmutters Garten; Das war ein Platz; weltfern, weit, weit dahinten"], das als Motto über Storms Novellen stehen könnte, antwortet kein Gegenstück Freys.) Eine Anlehnung Freys an Storm ist also ausgeschlossen; überdies stellt er dem kleinen Strauß Storms einen vollen blühenden Garten gegenüber.

Die Kürze des Ritornells besagt kein Erschlaffen der dichterischen Kraft, sondern eher eine Steigerung. Keine leichte Aufgabe ist schon durch die Form gegeben, den Dreizeiler, dessen erste und dritte Vers-

zeile zu reimen haben[331]). Storm läßt sich einmal über lyrische Form vernehmen: „Es sei die Form ein Goldgefäß, In das man goldnen Inhalt gießt"; dem Poeta laureatus, der so spricht, entgegnet „ein Anderer": „Die Form ist nichts als der Kontur, der den lebend'gen Leib umschließt." Natürlich haben beide recht, und nur die Synthese ergibt das vollendete lyrische Gedicht. Der Kontur des Ritornells ist der des Epigramms: Vorbereitung und Pointe. Der erste Teil begnügt sich mit der Formulierung des Themas, entweder in einer adjektivischen Aussage über das Wesen, einer Frage oder einer bloßen Apostrophe; diese letztere eine Erinnerung an die Abkunft des kunstmäßigen Ritornells von dem volksmäßigen Wechselgesang der venezianischen Schiffer über die Wasserbreite. Dann folgt, was vom Gegenstand in der Seele des Dichters angeregt wird: in den Blumenritornellen, was dem Wesen der Blume antwortet, ein Gleichnis, eine Betrachtung, ein Gefühl, eine Erinnerung, ein Bild. Feinste Empfindung für ihre Eigenart, Erhebung ins Ideal, aber auch poetische Willkür treten ins Spiel. Der Kontur ist eine These, der lebendige Leib Lyrik, das Ritornell ist zugleich Epigramm und lyrisches Gedicht. Dafür hat der Dichter drei Zeilen zur Verfügung. Frey stellt an diese Gemmenkunst die Forderung des starken Ausdrucks, des leidenschaftlichen oder erschütterten Gefühls in immer wachsendem Maß[332]). Der scharfe Kontur und der Stoß der malerischen und lyrischen Konzeption verlangen im kleinsten Punkt die höchste Kraft. Und unentbehrlich ist ihm die zyklische Zusammenfassung der meisterlichen kleinen Gebilde, zu der es ihn noch einmal drängte. Eine vorher von keinem Ritornellendichter erreichte quellende Fülle der Aussprache hat er sich gegönnt: Betrachtung, Ahnung, Wehmut, Sehnsucht, Naturgefühl, Bildnerdrang. Die Phantasie setzt das Blumenwesen in den Bildkomplex ein, wo es sein Eigenes zu sagen hat und die letzte Note gibt: „Das Frührot streift des Klostergartens Lilien Und sickert ins Gelaß der müden Nonne, Die auf den Fliesen kniet in den Vigilien." Bilder alter Meister tauchen auf, wo fromme und heilige Jungfrauen vor der Lilie knien, die ihre Reinheit und Andacht verkörpert. Man gedenkt ältester Mythen, wo die Blume und anderes Erdengewächs die menschliche Seele aufnahm, weil ihr Leben geahnte Seele ist. Und die innige, andächtige Blumenfreude, die von Knabentagen an zu Adolf Freys Eigenstem gehörte, die alle seine dichterischen Schöpfungen durchwandelt, leuchtet in gesammeltem Glanz auf.

Es war ein besonderer Glücksfall, der seinen innern Gesichten die verwandte bildnerische Gestalt schuf. Ernst Kreidolf eignet die Vertiefung in die Blumenwunder der Schöpfung und die poesievolle Wiedergeburt ihrer Formidee, die zum adäquaten Ausdruck der Dichterschöpfung unentbehrlich war. Allerdings, Frey schrieb seine Ritornelle ohne an Illustration zu denken, und erst als sie gedruckt vorlagen, regte sich der Wunsch, die bildnerische Nachschöpfung möchte von Kreidolf unternommen werden, dessen Werk ihm längst vertraut und lieb war; und aus jenem Wandel zwischen den sommerlichen Beeten des „Lohn" war nicht nur gegenseitige künstlerische Wertung und Verstehen, sondern auch die warme Freundschaft erstanden, die den Dichter zu dem echten, wahrhaften, feinfühligen Menschen zog und dort ein Echo fand. Ernst Kreidolf war sich von Anfang an bewußt, daß er sich nicht mit der genauen Illustration oder bloßen Blumenporträten begnügen wollte, sondern daß seine Arbeit selbständigen Charakter und, wenn auch von der Dichtung angeregt, den Wert kongenialer Erfindung haben sollte. Seine Kompositionen brachten zu dem epigrammatischen und lyrischen Element das Märchen hinzu. Überaus reizvoll, wie es sich aus den Keimen der Dichtung entfaltet. Es ist keine von einem Ritornell zum andern fortschreitende Erzählung. Ein weniger origineller Geist hätte eine solche vielleicht aus dem Gegebenen herauszuspinnen versucht: denn die Anordnung der Blumenritornelle folgt in freier Wahl dem Gang der Jahreszeiten von den den Schnee durchstoßenden Soldanellen zur Herbstaster und der Immortelle, der Allerseelenblume. Schwerer und nur mit hereingetragener Konstruktion wäre diesem fortschreitenden Naturgeschehen ein sich entfaltendes Menschenschicksal einzufügen gewesen, so vielfach und wechselnd Stimmung, lenzfrohes Jauchzen und wehe Resignation, Sehnsucht und geheimnisvoller Traum ein Geschick ahnen lassen. Kreidolf hat sich vor jedem Herauskonstruieren gehütet und seine Bilder nur der Tragfähigkeit der malerischen Phantasie und der dichterischen Stimmung anvertraut. Er hat sie mit Märchenwesen ausgelöst, die aus dem einzelnen Gebilde und nur für dieses erstanden sind; nur in wenigen Fällen ist auch die menschliche Gestalt in das luftige Spiel der Blumen, Schmetterlinge und Traumgeister einbezogen. Daß seine Blumen von genauester Zeichnung, in jeder Biegung der Stiele, in jeder Blattkonstruktion von gleichstark empfundener und gesehener Naturwahrheit sind, versteht sich bei der Gewissenhaftigkeit, der sichern Hand und

der Intuition des Künstlers von selbst. Aber auch der Kolorist hat in diesen sechzehn Blättern Bilder von feiner Harmonie und intensiver Farbenglut geschaffen, von den zartesten Frühlingsstimmungen zu der geheimnisvollen Violettdichtung von „Nachtviole", zu der farbenjubelnden Sommerwiese — „die dunkle Märchensinnerin Salbei" gibt ihr die ernsten Kontrasttöne — und zu der Rotsymphonie der seltsam zauberischen Orchidee. Es entspricht der Idee der organischen Zusammengehörigkeit und dem Streben nach einer bei aller Farbigkeit ruhigen Gesamtstimmung, daß jeweils die libellen- und schmetterlingsbeflügelten Fabelwesen in den herrschenden Farbenakkord einstimmen. Immer aber ist eine eigenkräftige Phantasie am Werk, die das Dichterwort nicht nur nirgends banalisiert, sondern es bestätigt und erhöht.

Ein Hauch süßer, verklärter Schwermut liegt über diesem Dichtergruß an die schöne Welt; er trifft die Seele mit noch vernehmlicheren Akkorden aus der letzten dichterischen Schöpfung Adolf Freys:

Stundenschläge.

Motto: Der Zeiger hastet, rasch verschwebt mein Leben
Unausgelebt, von Sehnsucht heiß und matt:
Was du mir geben kannst, jetzt mußt du's geben —
Bald sinkt das letzte Rosenblatt.
(Stundenschläge. S. 52.)

Schmerzliche Ahnung und wehmütiges Entsagen sind nicht die zahlenmäßig vorherrschenden Töne des schmalen Bändchens, das die letzte Gabe eines großen Lyrikers birgt. Aber es sind wohl die allerstärksten und ergreifendsten seines poetischen Schaffens überhaupt. Sie singen die tiefe Melodie des erschütterten Herzens und gesellen sich an Einfachheit, Gefühlsgewalt und Formvollendung dem besten Gut aller deutschen Lyrik. „Gedenken in der Nacht", „Schwere Nacht", „Schlummerlied", „Entschlummern", „Letzte Frist", — aus ihren gebrochenen Lauten schluchzt verhalten das Lied vom Ende. Nicht schaudernd wie Storms entsetztes „Geh nicht hinein!", sondern in männlicher, gefaßter Ergebung. Leid, Sehnsucht, verlorene und erlöschende Liebe verkünden schmerzliches Geschick: wenn frühmorgens wie Heimweh die Amsel klagt, steigt es aus des Dichters Herzen empor: „Der Tag mag mich beschenken, Für mich ist's arme Zeit; Ach, immer muß ich denken, Wie bist du weit, wie weit!" Traumhaft und halbverschollen nur blickt das Glück noch herein — Wanderweise frägt, „ob Glück und Liebe wiederkehre — Dir träumte, daß noch Sommer

wäre!" Im Silbermorgenduft kehrt die Entschwundene noch einmal zum verlassenen Herde; vor ihrem Grabkreuz drängt sich ein bitter verschlossenes Bekenntnis zutage; auf windsbrautschnellen Schwingen trägt die Wanderschwalbe das verlorene Glück davon und ihr lenzliches Flügelschwirren kündet aufs neue, „was ich, ach, auf immerdar verlor". Scheue Liebe versagt sich am Wiesenkreuzweg den letzten Kuß; bang frägt Sehnsucht, ob die Geliebte es fühlen wird, wenn die letzte Welle den Dichter von hinnen spült. Über Scherben schreitet gebrochene Liebe in die Nacht; „Des toten Glückes Glocken schlagen an Und läuten bleiern in die Nacht." Aber noch und immer wieder vergolden Sonnenspiele auf der lenzwarmen Erde die zypressendunklen Schattenwege. Ein lebenssicheres Geburtstagslied folgt dem Reigen festlicher Stunden — „Was Liebes und Holdes Im Busen uns ruht, Heut schwillt es und quillt es Wie Segel und Flut" —, und als die mondscheingelben ersten Falter flügeln, der erste Amselschrei Frühling kündet, schneeverschüttetes Sehnen und frosterstarrtes Heimweh wieder erwachen, da bricht es von des Dichters Lippen: „Laß uns in die Wälder streifen, Laß uns auf die Berge steigen, Laß uns in die Lüfte jubeln, Daß wir noch auf Erden wandeln!" Der Gelbrosenstock versendet seinen Duft in die Junilüfte, ein sinkendes Rosenblatt zaubert dem darunter Entschlummerten im Traum den Kuß geliebter, taukühler feiner Lippen in die Seele. Sie ist's, in deren behaglich geschmücktem Heim er, nach Kränkung und Weh vor dem Menschenkram flüchtend Zuflucht und friedevolle Träume findet, wie der gehetzte Wanderer im pythischen Tempel. Aus dem Felsentrümmersaal sucht sie sein Gruß: „Es haucht aus firngekühlten Lüften, Es silbert aus den Tannenklüften Und nickt und flüstert immerfort Mit deinem Lächeln, deinem Wort." Szenen friedevoll beruhigter und verklärter Liebe schildern „Genesung", „Vor Bildern" und die von Sommerlüften durchwehte „Gloriette". Aber auch des unstet fahrenden Wesens des Eros gedenkt der Dichter, dem die verräterischen Schriftzeichen einer Halbverschollenen aus einem unvermutet aufgefundenen Briefblatt ihr ganzes Wesen entschleiern — die fliegenden Geschwader der Zeilen, die beschwingten Striche, die wehenden Banner der Bogen und Schleifen —; sie zaubern die widerspruchsvolle Seele vor das Bewußtsein, als ob ihn ihr Atem streifte. Eifersüchtiger Wahn deutet den nebelhaften Schattenriß an der Wand auf den vermeintlichen Nebenbuhler, und der Dämon hetzt zum verhärteten Ver-

zicht. Mehr als einmal hat in diesen letzten Blättern Künstlersehnsucht Gestalt gewonnen: die windverlorenen Weisen der Bergeinsamkeit wecken sie: „Die Quelle zwirnt an steiler Wand Die weißen Fäden in die Kluft, Daß Söller und Gesims erklingt. Der Föhn springt fiebrig auf und streut Die zarten Weisen in die Luft Und bringt verlornen Herdenklang Von einer fernen Alp heran, Und seltsam rauscht der Tannenchor", nun, Dichter, wecke das zwischen Trümmerblöcken schlummernde Lied! Nicht wie langen Weg im Licht das Geschick ihm noch zumißt, erkühnt sich das bange Herz zu fragen, aber der „in schwüler Garteneinsamkeit schwermütig sternenloser Wolkennacht" Wachende erfleht ein Zeichen, wie manches Lied ihm noch vergönnt sein mag zu singen — „ach, jene Lieder, die gleich irren Sternen Aus Seelengründen unversehens aufblühn, Von Sehnsucht zitternd und von Glück beseligt!" Da schüttelt eine der milchig weißen Kugeln der aufgebrochenen Rosen als tröstlich holde Botschaft ihren vollen Blütenblätterschmuck vor seine Ruhebank. Und wieder singen ihm Hochlandsstimmen sein Geschick und die Mächte seiner Seele: ein ernster Engel riegelt mit dem silbernen Band das Arvengehölz gegen die Dämonen des Tales, Lärm und Gift der Zeit ab:

„Aufleuchtend griff er in die Laute.
Er sang das Licht, das mich empfing,
Er sang den Gott, der mit mir ging,
Er sang der Erde Zauberpracht,
Die kinderlieb mich angelacht;
Er sang die Seelen, die mir glühten,
Und ihre Hulden, ihre Güten.
Er sang die Jauchzer und die Wunden,
Die milden und die schroffen Stunden.
Er sang die letzten herben Fragen,
Drauf keine Weisen Antwort sagen,
Vom ew'gen Licht und Finsternissen,
Davon sie keine Kunde wissen.
Der Sang erlosch, die Laute quoll
Wie Orgelzungen stark und voll.
Sie rauschte mir aus dunklen Tiefen,
Wo unweckbare Schläfer schliefen,
Ein Requiem und letzte Ruh.
Die Augen sanken sacht mir zu."

In den tiefen Lebensernst läuten hellere, silberne Glocken einfache, innige Liederstrophen, „Amselruf", „Bergfriedhof", „Vale", „Des

Kindes Tischgebet"; das Gleichnis seelischen Geschehens ersteht aus Blumengeschicken und Vogelschwirren — „Wicken", „Der Falke", „Grasmücke", „Wanderschwalbe", „An die Taube". Nächtliche Geschichten werden erzählt, wie zur Geisterstunde die silbergeschienten, gewappneten Glockengeister sich über Land und Flut schwingen, wie die Stille, das Leid der Erde bedenkend, am nächtlichen Hang trauert. Der lastende Ernst der Kriegstage verdüstert eine Idylle: vor der Waldbank belauscht der Dichter das flügelnde Spiel des bunten Falters, gelabt vom Frieden der Einsamkeit, bis plötzlich das mörderische Kanonendröhnen von den Vogesen herüberschwingt und das Bangen um deutsches Geschick die seligen Geister der Natur vertreibt. Zuletzt geschieht noch allerlei, wozu die Schalkheit des Dichters lächelt; er erzählt, wie das zierliche Spiel seines Katers mit dem Stift, der für Gedanke und Vers bereit liegt, die harrende Muse hintanhält und verscheucht, wie sie nicht minder den eleganten Dichterkollegen foppt, der im Kaffeehaus Tiefgründiges über die holden neun Schwestern zum besten gab und nun auf dem verstürmten Heimweg vergebens auf ihren Spuren pirscht. Er verrät dem johlenden Bergwind seine rumpelnden Lümmeleien; heuchlerisch verspricht er der Göttin Enthaltsamkeit einen Tempel: aber! „Du hast fürsorglich mich geleitet, Göttin, Und mich vor manchem Leid und Sturz behütet. Längst hätte mich das klagereiche Tor Der Schattenwelt empfangen ohne dich. Jedoch ich seufze: Du bist unerbittlich; Manch lieber Schein erlosch in meinem Leben, Der niemals mehr aufschimmern wird. Ich schweige. Nur eins verhehl ich nicht: in jenen Tempel, Den ich, vermöcht ich's, dir erschüfe, stellte Ich neben deinen ehernen Altar Ein Erzbild des Lumpazivagabundus." Und fast noch bedenklicher treibt er's mit den bloßen Knien der auf dem Bühel am Waldsaum eingeschlummerten Schönen, die den ganzen Wald in Aufruhr bringen: erst entdeckt ein Falterpärchen die Sache, das unversehens auf dem weißen Kniebug strandet: „Weggeflogen, weggestoben, Sagen sie's der wilden Drossel, Und die Drossel plauscht's der Waldfrau, Und die Waldfrau steckt's dem Waldschrat. Nur ein kurzes, und es wimmelt Gleich der weitgestreckte Waldrand Von gehörnten Haingesellen, Faunen, Schraten und Kentauren; Und sie kichern, schnalzen, meckern, Stoßen sich vergnügt und grinsen, Mit den Krallen, mit den Hufen Auf die bloßen Kniee deutend. Zwischen allen Büschen schwatzt es, Zwischen allen Stämmen schmatzt es, Und an allen Rinden kratzt es."

Heimatgedenken sind die letzten zwei Gedichte des Bändchens: eine Dialektepistel, die der ehemaligen Jägerfreuden launig gedenkt („Ulftrag") und einem frühern Jagdgedicht, „Der Rucksack"[333]), antwortet; in die letzten Träume des Dichters aber leuchtet die geliebte aargauische Heimatlandschaft: der im herbstlichen Buchenlaub auflodernde Jura, die verfallenen Burgställe, die buntfarbigen Klosterglasscheiben, die gletschermilchige Aare, der vom Halali durchtönte Tannenforst. Ihn ergreift das Gedenken an die Tage ihrer heldenstarken Vergangenheit, was seine schöpferische Phantasie zuerst genährt, was seinem Wesen das ruhige Aufsichbestehen, das Verwachsensein mit der Scholle geschenkt, seine Jugendtage mit den Zaubern der Poesie vergoldet hatte — „Der Aargau ist mein Heimatland".

Erhebend spricht diese sichere Gelassenheit, das Erbteil einer Heimaterde, die ihm und den Seinen karg und doch beglückend war, aus der Dichtung, die, fünf Jahre vor seinem letzten Lied entstanden (1915) und in Krankheitstagen innerlich erlebt, wie eine Vorahnung seines eigenen, heroisch und schweigend ertragenen Heimganges anmutet: in den „Heroen", aus diesem Lobgesang an die geliebte Musik grüßt Sonnenwende und Entsagen und unentwegtes Künstlertum die Heroen Bach, Mozart, Beethoven:

„Heil dem, der überm Erdenrund
Die Hände hebt zum ew'gen Geisterbund!
Heil dem, der heimlich mit dem Erdgeist spricht
Und sinnend blickt in sanftes Sternenlicht!
Heil dem, der Schauer, Sehnen, Liebe fühlt
Und dem die Leidenschaft das Herz zerwühlt!"

Der knappe Band der „Stundenschläge"[334]) ist keine Ährenlese. Er spiegelt das ganze menschliche und dichterische Wesen und ist in seinen wertvollsten Beständen Gipfelpunkt echter, tiefer, ihren innersten Quellen sich zukehrender Lyrik. Hier ist in leuchtenden Visionen und ergreifenden Herzenstönen das unalternde Zeugnis einer ein Leben bis in die letzten Fibern füllenden Gestaltungskraft. Ein gütiges Geschick hat dem Dichter ein Enden dieser Kraft erspart.

XX.

Letzte Frist und Erlöschen. 1919 und 1920

Motto: Der Berg ist grau, der Grund verdüstert;
Aufs Kissen glitzert mir der Sternebaum.
Wer ist's, der mir zu Häupten flüstert?
Mich dünkt: zu zweit, gedämpft. Ich hör' es kaum.
Am goldnen Stabe naht der Traum.
Und immer, immer webt das Flüstern.
Das sind die Stimmen von Geschwistern:
O Schlaf und Tod, schwermütige Zwillingsbrüder,
Ihr blickt aus dunkeln Augen auf mich nieder.
(Entschlummern. Stundenschläge, S. 25.)

Mit langsamen Schritten nur rückte 1919 der Lenz ins Revier, und vor dem anbrechenden Mai war weder an den Hängen des Zürichberges, noch an den mildern Gestaden des Vierwaldstätter Sees die Spur einer Baumblüte zu entdecken. Als am 6. April der Männerchor zu einer Aufführung des „Ahasver" einlud, lag Frey fiebernd zu Bett. Aus Vitznau, wo er im Vitznauer Hof seit Aprilmitte mit der Frau installiert war, vertröstete er noch am 3. Mai die gleichfalls leidende Frau Thurnheer auf bessere Zeit: „Ich sehne mich auch danach. Meine Fortschritte sind sehr bescheiden. Von Arbeiten ist immer noch keine Rede; meine Lektüre erstreckt sich auf die Zeitung. Zum Glück ist die Verpflegung im Hotel sehr gut. Sonst wüßte ich nicht, was ich mit meinem Magen anfangen wollte. Nie in meinem Leben ist eine Rekonvaleszenz so schleppend vor sich gegangen, hat ein Fortschritt gleich wieder einen Rückschritt im Gefolge gehabt." Und nicht tröstlicher lautete es in den „Lohn": „Ich sitze seit anderthalb Wochen hier, um mich von der dritten und stärksten Grippeattacke dieses Winters zu erholen. Denn die reichlich vierzehn Tage andauernden Fieber haben mir übel mitgespielt." Aber bald darauf lachte das Gestade von weißen Blütenpyramiden und kugeligen rosigen Apfelbaumsträußen. Wieder wurde die geliebte Uferstraße nach Gersau abgewandelt und wurden die kleinen blauen Gentianen und weißen Veilchen gepflückt, und vor der Seebläue stand im Sonnenglast noch einmal die Hoffnung. Aber die Schritte des Müden verlangsamten sich, und er lehnte die Rast auf den Bänken nicht mehr ab. „Es geht mir besser," berichtete er am 9. Mai an Frau Thurnheer, „aber es bleibt noch gar manches zu wünschen übrig." Mühsam schleppte er sich durch das Sommersemester, und es kam mehr als

einmal vor, daß sich nach Schluß seiner Vorlesung zwei seiner Hörer zuwinkten und ihn vor seine Schwelle geleiteten, da sein übles Aussehen und die sichtbare Schwäche Befürchtungen weckten. Schweren Schrittes sah ihn die Frau die Gartenpforte öffnen, die wenigen Stufen ersteigen und den kurzen Weg zum Haus herankommen. Seine Tage und Nächte bedurften der Pflege. Aber er hielt sich mannhaft aufrecht und wollte von einem Urlaubsgesuch nichts wissen, obwohl ihn Freunde und Bekannte auf der Straße anhielten, seinem Befinden nachfragten und der Arzt fast täglich ins Haus kam. Und er erledigte neben den akademischen Pflichten den gehäuften Alltag[335]). Mit der steigenden Sommerwärme wurde es um sein Befinden immer übler, er magerte vollends ab, und auf dem blassen Gesicht lag die Erschöpfung. Alle Versuche, das schwere Darmleiden zu heben und seiner äußerst schwierig gewordenen Ernährung aufzuhelfen, schlugen fehl. „Meine liebe und verehrte Frau Thurnheer," schrieb er am 9. VII. 1919, „nochmals danke ich Ihnen aufs wärmste für Ihre teilnehmenden Zeilen..., die mir wohltaten. Inzwischen hat man mich mit Röntgenstrahlen aufgenommen: in zehn Sitzungen elf Aufnahmen. Es hat sich eine Verengung des Blinddarms an einer schmalen Stelle ergeben. Dieser Verengung schreiben die Ärzte mein Darmleiden und die Abmagerung zu und erwägen eine Operation — in meinen Jahren natürlich eine ernste Sache. Nächstens soll ich mit Sauerbruchs Nachfolger[336]) zusammengebracht werden, wobei über die Frage entschieden wird. Da keine Gefahr im Verzug liegt — wahrscheinlich spüre ich die Sache schon seit ungefähr zehn Jahren —, so hoffe ich, Sie auf alle Fälle vor der eventuellen Operation noch zu sehen." In Wirklichkeit war die Blinddarmverengerung nur das akzessorische Moment und die eigentliche Krankheitsursache ein großes, stark blutendes und an schwerzugänglicher Stelle liegendes Krebsgeschwür, das zwei Operationen erfordert hätte. Da der Kräftezerfall stetig zunahm, verlangte der Leidende selbst die erste Operation, von deren Wirkung das Weitere abhängig war.

Indessen stand der hundertste Geburtstag Gottfried Kellers bevor, der in der ganzen Schweiz zu feierlichem Gedenken Anlaß gab. Die Universität plante einen festlichen Akt in dem großen Lichthof, wo vor fünf Jahren Freys Weihekantate erklungen war. Er hatte die Festrede zugesagt. In Luzern, von wo ihm die gleiche Aufforderung zugegangen war, trat Carl Spitteler in den Riß. In Zürich, wo er in

jungen Jahren dem Meister nahegestanden, und wo er nun seit einundzwanzig Jahren in den gleichen Grund eingewurzelt war, wollte er trotz dem Drängen des Arztes auf Beschleunigung der Operation nicht versagen. Am Vortag, dem 18. Juli, hatte der Lesezirkel Hottingen in der Meise zu Ehren ihres größten ehemaligen Gastes eine schweizerische Dichterausstellung veranstaltet mit Publikationen und Bildnissen der namhaftesten heimatlichen Autoren. Es war wie eine letzte Heerschau über sein Werk, als Adolf Frey langsam an der ansehnlichen Bücherreihe vorüberwandelte, die seinen Namen trug und über der seine Bildnisse von Würtenberger und Amiet hingen. Am nächsten Vormittag stand er an seinem Rednerplatz, und die Sommersonne flutete über den schmalen, blassen Mann herunter. Aus gestraffter Energie klang seine Stimme in alle Winkel. Sein Thema waren naturgemäß Gottfried Kellers Beziehungen zur Universität seiner Vaterstadt; es weitete sich zum scharfen Charakterbild, stellte sein Wesen in unsere ringende Zeit und mündete in die Apotheose des Dichters, der der Führer seines Volkes geworden ist. Wer schärfer hörte, dem erstand zugleich ein Abbild des vielfach wesensverwandten Redners [337]).

Rede zu Gottfried Kellers 100. Geburtstag.

„Zu Füßen unserer Hochschule, gleichsam in ihrer Hut, in ihrem Schirm, steht das enge Haus ‚Zum goldenen Winkel', wo Gottfried Keller heute vor hundert Jahren das Licht der Welt erblickte. Vom goldenen Winkel zuckt in stillen Sternennächten ein leiser Schimmer empor in die Fenster der Hochschule. Der Schimmer verkündet: Der Dichter, den wir heute mit Lied und Wort, mit Kränzen und mit Bannerrauschen feiern, ist unser, ist unserer Hochschule unlösbar verbunden! Es ragt in der ganzen Schweiz und in allen Landen deutscher Zunge kein Haus, das ihn mit so viel Fug und Recht den seinigen nennen dürfte, wie unsere alma mater. Er ist nicht nur der unsrige, weil wir die Flamme, die im Goldenen Winkel vor einem Jahrhundert aufschlug, auf unsere Altäre verpflanzten und sie hüten. Er ist der unserige, weil er noch im Leben in unseren Bund aufgenommen wurde.

Zwar hat er niemals zu den richtigen Hörern unserer Hochschule gezählt, obgleich er sich hin und wieder in ihre Bänke setzte, nachdem er als gescheiterter Maler aus München zurückgekehrt war. Auch zu ihrer Dozentenschaft hat er nie gehört. Es handelte sich freilich

einmal darum, ihn ihrem Kreise einzureihen, um ihm aus der Not zu helfen. Allein es wurde nichts daraus.

Den Dichter und die Universität haben ganz eigentlich die Züricher Singstudenten zusammengebracht, die ja überhaupt in dem angenehmen Rufe stehen, die Hochschule mit der Außenwelt durch ein klangvolles Band zu verbinden.

Das trug sich folgendermaßen zu:

Bald nachdem Gottfried Kellers erstes Gedichtbändchen erschienen war, also im Mai oder Juni 1846, sprach ihn unterm Helmhaus ein Unbekannter an, „auch so ein kleiner schwarzer Kerl wie ich", erzählte mir der Dichter. Es war der Musikus Wilhelm Baumgartner, der ihm nun mitteilte, er habe das Lied „An mein Vaterland" komponiert und wünsche es ihm zu Gehör zu bringen. Sie vereinbarten eine Stunde auf Baumgartners Zimmer, der einen Tenor mitzubringen verhieß. Die beiden wurden sich bald liebe Genossen und Freunde. Sie sangen zwar nicht zusammen, sie musizierten nicht zusammen, aber sie saßen miteinander über dem Wein, was für Meister Gottfried auch eine erfreuliche Betätigung bedeutete. Zweifellos auf Veranlassung Baumgartners, der den Gesang der Singstudenten leitete, wurde Gottfried Keller von diesen 1858 zur Maifahrt eingeladen. Sie traten auf der Ufenau zusammen, Baumgartner erhob die Hand, und nun erscholl das Lied:

Hier unter diesem Rasengrün,
Wo wir in Jugend stehn,
Da liegt ein Ritter stolz und kühn,
Wie keiner mehr zu sehn.

Die Überraschung, auf die es abgesehen war, gelang vollständig. Den Dichter übermannte es. Die Tränen stürzten ihm hervor, und er fiel seinem lieben „Boom" um den Hals. „Es war ein strahlender Tag", erzählte er mir. Das Erlebnis haftete ihm so tief, daß er nicht unterließ, in der Gesamtausgabe der Gedichte 1883 dem Lied die Jahreszahl 1858 und die Bemerkung beizufügen: „Von den Zürcher Studenten anläßlich einer festlichen Fahrt nach Ulrich von Huttens Grabinsel gesungen." Der frühe Tod Baumgartners (1867) traf ihn schmerzlich; er sang ihm einen herrlichen Nachruf in die Gruft.

Abermals waren es die Studenten, die Gottfried Keller enger mit

der Hochschule verketten halfen, als es sich vor einem halben Jahrhundert um die Feier seines fünfzigsten Geburtstages handelte. Unter ihnen, und zwar im Schoße der Zofingia, tauchte der Gedanke auf, den Anlaß nicht ungefeiert zu lassen. Es war Julius Stiefel, der hier voranging und die Sache eifrig betrieb. Mit Grund führte er das Wort für die kleine Deputation, die dem Dichter beim Fackelzug die Wünsche der Studentenschaft übermittelte. Dieser dankte erfreut und bündig. Er sagte: „Stiefel, Sie sind ein Herrgottsdonner!" Den Tag aber krönte die Universität, indem sie auf Veranlassung des damaligen Erziehungsdirektors Sieber dem Dichter den Ehrendoktorhut aufs Haupt drückte. Zum erstenmal loderte einem Schweizer Dichter ein Fackelzug, zum erstenmal wurde ihm die Auszeichnung des Ehrendoktorats zuteil.

Es lag nahe, daß Kellers Verkehr mit der Dozentenschaft seit der festlichen Auszeichnung allmählich sich lebhafter gestaltete. Er befreundete sich mit dem Archäologen Dilthey und mit seinem leidenschaftlichen und warmblütigen Verehrer Jakob Bächtold. Gewisse Begebenheiten an der Universität erweckten sein Interesse. So hörte er die Antrittsvorlesung Hugo Blümners an. Er kam darauf zu sprechen, nachdem wir miteinander das Auditorium verlassen und der „Platte" zusteuerten. „Der scheint über seine Nase hinauszusehen, was bei diesen Herren sonst nicht immer der Fall ist", urteilte er.

Allmählich wurde auch die Universität ein halbes Jahrhundert alt. Jetzt zahlte ihr Gottfried Keller die Ehren heim, die sie ihm zweiundeinhalbes Dezennium zuvor erwiesen, und stiftete ihr die ernste, tiefsinnige Kantate. Gleich einem Magus in seiner verdämmerten Kammer mustert er das Vergangene, wägt die Gegenwart und betrachtet die Zukunft:

Das Urmaß aller Dinge ruht
In Händen nicht, die endlich sind,
Es liegt verwahrt in Schatzgewölben,
Die kein vergänglich Auge schaut.
Wir führen Wage, Stab und Uhr,
Und was wir wägen, schwindet hin;
Darum mit ehrerbiet'ger Scheu
Gebrauchen wir das Maß der Zeit
Und rufen hoher Jahre Zahl
Mit Weihefesten an.

Vergangen ist hier die männliche Lebenslust und die Seelenhelle, die aus dem Huttenlied und so mancher anderen seiner Schöpfungen aufblüht. Die Gedanken an den ewigen Wandel und das Ende aller Dinge schweben heran. Er begann damals immer häufiger, immer ernstlicher auf die Schatten zu blicken, die gegen seine Schwelle heranrückten. Das Letzte wägend, äußerte er den Wunsch, nicht in der Erde, sondern im Feuer bestattet zu werden. Auch dabei dachte er an die Studenten. „Wenn ich verbrannt bin," sagte er, „so sollte man meine Asche in einen kleinen Kessel tun. Und dann sollten die Studenten sie in die Limmat schütten. Aber zum Dank müßte man ihnen dann auch ein rechtes Faß Wein spendieren."

Letztwillig vermachte er der Universität das Erträgnis seiner Schriften. Das war freilich ein Schatz aus dem Goldenen Winkel! So wurde der Dichter, der auf Erden so oft gehungert, der Wohltäter unserer Universität, wie kein Privatmann es war.

Zum anderen Erben setzte er die Winkelriedstiftung ein, weil er dem Vaterlande niemals Dienst geleistet. Für ihn gehörte die Waffe zum Mann. Der Antimilitarismus war ihm ein Greuel. Ihm galt es für etwas Selbstverständliches, das Vaterland gegen äußere und innere Feinde mit der Waffe zu verteidigen. Er war keiner von den blassen Geistern, die ein Schauder schüttelt vor dem Worte Bürgerkrieg. Übrigens wahrte er auch der eigenen Partei gegenüber die volle Unabhängigkeit und ließ sich durch die Politik von seinen ethischen Forderungen nichts abmarkten. Sein Martin Salander erhärtet den Schmerz über die Abstriche, die an seinen politischen Idealen die Wirklichkeit vornahm.

Sein fester, geschlossener, unbestechlicher Geist machte in literarischen Dingen seine Rechte selbstverständlich vollends geltend. Es ist aufschlußreich und sympathisch, wie auch der beinahe noch Namenlose, von jeglicher Literaturmode, von allen Feldgeschreien unberührt, ohne Rücksicht auf Erfolg Neuerscheinungen bewertet und dabei den Finger namentlich auf das moralisch Schiefe, auf halbe und unzureichende Empfindung legt; denn er wollte die Rechte des Herzens neben dem Ästhetisch-Künstlerischen nicht verkürzt wissen. Je mehr sich die ans Licht gehobenen Briefe häufen, desto deutlicher tritt dieser Zug hervor, wie sich überhaupt die Fülle der Züge steigert zum reichen Bild dieses großen Künstlers, dieses großen Mannes, der auch ein Briefschreiber fast ohnegleichen war.

Und dennoch: wer sich in seinen Briefen daheim und in seinen Werken beschlagen weiß und sich so eine reiche und richtige Vorstellung des Dichters und des Menschen bildet — einen völlig deutlichen Begriff von seinem Wesen besitzt nur derjenige, der ihn öfter gesehen und gesprochen hat.

Besäßen wir ein Zauberwort, ihn aus der ewigen Ruhe hervorzulocken, so wollten wir es zu dieser Stunde ausrufen, damit er unter uns erschiene! Nicht allein, sondern mit der mächtigen Schar der herrlichen und unvergeßlichen Gestalten, die er geschaffen hat! Er schritte voran zwischen der blonden Anna und der dunklen Judith; dann folgte der Landvogt von Greifensee mit seinen sieben Flammen; und hierauf der schimmernde Gewalthaufen! Und dann erhöben wir uns und verließen insgesamt diesen Festsaal und wanderten mit durch das üppige Sommerland wie im leichten, lichten Traum und vergäßen ein Weilchen die rauhen Zeitläufte. Immer nordwärts bewegte sich der Zug, an Glattfelden vorbei zu den Ufern des nahen Rheines. Irgendwo an grüner Halde über den ziehenden Wassern erwählten wir unsere Ruhesitze, der Schatten des Dichters samt seinen leuchtenden Gebilden zwischen uns.

Er blickt stromüber in das deutsche Land, das er niemals aufgehört hat zu lieben, obgleich er zeitlebens ein leidenschaftlicher Schweizer blieb. Er vergaß nie, wie viel er der deutschen Kunst und Kultur verdankte. Jetzt neigt er das Haupt und denkt der Jugend, deren schönste Tage er in diesem Gelände verlebt:

Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn...
Du entschwundne Welt
Klingst über Wald und Feld
Hinter mir wie ferner Wachtelschlag!

Es ist ein Traum! Er wird niemals wiederkehren von den Gestaden des ewigen Schweigens! Wir werden ihn niemals wiedersehen! Die Unsterblichen bleiben der Menschheit unverloren. Niemand kann die Herrlichkeit seiner Werke rauben, den goldenen Humor, die erschütternde Tragik, den Glanz der in Fülle behaglich ausgebreiteten Welt, den körnigen Klang seiner Lieder. Und niemand vermag uns sein Bild und Gedenken zu entreißen. Unbeirrt, fest und männlich steht er da, ein Mahner und Berater, ein Hüter und Warner. Und heute, wo die Grundfesten unseres Staates beben, wo alles

wankt, der Erdboden sich auftut und hergebrachtes Recht, hergebrachte Ordnung zu verschlingen droht, heute richten sich immer mehr Augen nach ihm. Vergangene Jahrhunderte blickten zum Großmünster empor. Dort sitzt der oberste Richter, das Schwert über den Knien. Wir aber blicken empor zum Bilde Gottfried Kellers. Wir grüßen und verehren in ihm den Sänger und den Richter."

An den weiteren Begebenheiten[337]) des festlichen Tages teilzunehmen, verboten dem Schwerkranken die sinkenden Kräfte. Sie gehörten, ehe er sich dem Messer des Arztes stellte, noch der Aufgabe, die er unter Dach bringen wollte, dem Hodlerbuch. Nach kaum viertelstündiger Mittagsruhe diktierte er, ändernd und kürzend, der Frau sein Stenogramm durch den Nachmittag des 19. und den 20. Juli. Am Morgen des 21. verfügten sich beide in den Kantonsspital. Anderen Morgens um acht Uhr war die Operation geschehen; einem gefahrdrohenden Ohnmachtsanfall während derselben konnte der Operierende, Professor Clairmont, noch begegnen. Ohne einen Laut der Klage, schweigend und in sich versunken, ertrug der Kranke, was zu ertragen war, während die Frau, die das große, helle Krankenzimmer mit ihm teilen durfte, die einlaufenden Korrespondenzen und die Korrekturen der Neuauflagen des Meyerbuches und der Schweizerdichter besorgte. Vom ersten Tag an war das Krankenzimmer ein von Liebe und Freundschaft bestellter Blumengarten, in dem das Blühen nicht ausging von den ersten prachtvollen Rosenspenden seines Deutschen Seminars und des Kollegiums bis zum letzten Tag durch alle vier Wochen hindurch. Allmählich hoben sich die Kräfte, und als der Krankenstuhl ins Freie geschoben werden und der Erstarkte zuletzt die zahlreichen Besucher, die Verehrung und Liebe vor ihn trugen, selbst durch die Gartengänge zum Ausgang geleiten konnte, wurde ihm die Entlassung mitgeteilt. Aber, was beiden Gatten nicht bewußt wurde, — von einer zweiten Operation wurde nicht gesprochen. Es war nicht Genesung, sondern erstreckte letzte Frist, und an der Seite des seinem Heim Zuwandelnden ging mit dunkler Stirn der ungesehene Weggenosse. „Jetzt ligg i halt im Chratte I Gaze und i Watte, aber trotz einiger Schwankungen geht es mir ordentlich; ich darf in den Garten und habe schon etliche Tomatensaläter verzehrt", hatte eine zuversichtliche Karte den Berner Freunden (9. VIII. 1919) aus dem Krankenhaus erzählt. Aber schon vor der Entlassung klang es gedämpfter (16. VIII. an Frau Thurnheer): „Mit mir geht es langsam

voran, trotzdem ich im Tag ca. 5 Stunden im Garten bin und ordentlich gehen kann. Ich sollte endlich zunehmen... Dabei ist der Appetit nicht übel, Schlaf trotz des Eingebundenseins und der Hitze löblich, Schmerzen 0, Temperatur 0", und in den „Lohn" (25. VIII. 1919): „Liebe und verehrte Freunde, selbst wenn Sie mich bequem im Blumenzwinger des Lohn hirten könnten, ich wäre außerstande, einer Einladung zu folgen. Ich bin zwar seit Donnerstag abend wieder daheim; aber die Genesung ist noch weit entfernt."

Nun lag er an den warmen Septembertagen meist in seinem kleinen Garten an der Sonne; hie und da wurde ein kurzer Gang gewagt; er führte im Oktober noch einmal an den Waldrand oben auf dem Zürichberg, das letztemal! Der tägliche Besuch des Bruders und der Seinen, die unermüdliche Teilnahme der nahen und fernen Freunde und was die Frau vermochte, riefen zeitweilig die fliehende Hoffnung zurück. „Hoffentlich", schrieb er, ihren Besuch erwartend, an Frau Thurnheer, „finden Sie mich etwas besser... freilich, meine Fortschritte sind sehr bescheiden. Ich habe vorgestern das Urlaubsgesuch für den Winter eingereicht. Doch Sie werden ja sehen!" Dennoch bedeutete das Urlaubsgesuch keine völlige Loslösung von der akademischen Tätigkeit. Kandidaten für das Sekundarlehrer- und das Doktoreramen warteten auf seinen Urteilsspruch. Ihre mündlichen Examina erledigte er bei sich zu Haus. Als er sich im Bett kaum mehr aufrechtzuhalten vermochte, ließ er sich noch die letzte der fälligen Dissertationen reichen, um die Durcharbeit abzuschließen. Eine große Freude bereitete ihm der Besuch Ernst Kreidolfs, der ihm die Originalaquarelle zu den sechzehn Ritornellenbildern vorlegte: „Treiben Sie", mahnte er (25. VIII. 1919) die Freunde im Lohn, „Kreidolf an, daß er zufährt. Alle, die die Bilder zu den Ritornellen sahen, waren entzückt, und zwar mit Recht." Auch sonst begegnete ihm in diesen Tagen Erfreuliches. Die schweizerische Schillerstiftung hatte beschlossen, von seinen Gedichten ein Hundert unter die Schenkbücher aufzunehmen, die sie alljährlich an die Mitglieder verteilt; seine Katherine von Wattenwil sollte die achte Auflage erreichen; für den II. Band Weltibriefe war trotz der Nachkriegsschwierigkeiten nun der Verlag Haessel zum Abdruck bereit. „Lieber Freund," meldete Frey (11. XI. 1919) die erfreuliche Tatsache an Dr. Welti, „ich muß einen Augenblick anhalten, um Sie anzubetteln... Jetzt druckt sie, die Briefe (Weltis), H. Haessel in Leipzig. Nun wünscht er eine Radierung im Bande, resp. vorn zu reproduzieren, was ich richtig finde. Ich schlage

Ihr Exlibris vor, da es von Weltis Kleinkunst einen guten Begriff gibt und nicht verkleinert zu werden braucht. Um die Erlaubnis dazu möchte ich bitten, auch, mir die des ältern Sohnes auszuwirken. Natürlich sollte sie gratis sein[338]). Die Erscheinung Ihrer lieben Frau war uns hell und tröstlich...", und er setzte den kurzen, in den wenigen Briefen regelmäßigen Vermerk hinzu: „Es geht recht langsam." Bald ging es schlecht. Nach einer Bestrahlung trat Ende November eine schwere Krise ein; noch einmal erholte sich der Kranke so weit, daß er für einige Stunden täglich das Bett verlassen konnte. Am 12. Dezember veranstaltete der Verein abstinenter Lehrer und Lehrerinnen einen Adolf Frey gewidmeten öffentlichen Abend. Nach dem Brahmsschen „Meine Lieder" trug Esther Odermatt aus seinem Totentanz und den Neuen Gedichten vor; dann folgten, von Gottfried Bohnenblust komponiert und begleitet, „Wunsch", „Brandolf von Stein" und „Heimliche Liebe", eine weitere Serie rezitierter Gedichte und Niggli Dialektliedchen. Über den von zirka 500 Teilnehmern besuchten Abend berichtete der Präsident mit den Genesungswünschen der Teilnehmer. „Hochverehrter, lieber Herr", ließ sich (5. I. 1920) darüber Gottfried Bohnenblust vernehmen: „Mit welch herzenswarmen Worten beglückwünschen Sie mich zu dem an mich ergangenen Rufe[339]), ehe ich Ihnen auch nur die Kunde habe überbringen können! Freilich wollte ich es längst tun: am Abend des 12. Dezember, an dem Sie im Geiste mächtig wirksam zugegen waren, erwog ich mit Frau Minna Weidele (der Sängerin) den Tag, an dem wir Ihnen die Lieder vorsingen und spielen könnten. Da warnte man uns, es gehe Ihnen eben nicht sonderlich gut, wir möchten lieber warten...[340]). Und wie Sie die starke Zunahme oder besser die fühlbare Konzentration an Ihrem Schaffen eben jetzt erfahren! Der 12. Dezember war mir eine Erbauung, ich saß am Flügel wie an einer Orgel. Die ‚Heimliche Liebe'... war am nächsten Tag als Brahmslied besprochen... Freilich verdiente Ihr Lied schon, daß Brahms es komponiert hätte, wäre es ihm begegnet: echt und lieb ist es... Ich denke viel an Sie, und bin einer von vielen. Wer Güte und Schönheit hat, muß Liebe ernten." Reich war die Ernte dieser Freundesliebe, die unermüdlich Tag für Tag bei ihm einkehrte, sein Heim zu schmücken, seinen Tisch mit Extragaben zu bestellen, seine dunklen Stunden aufzuhellen sich bemühte. Aber als der Weihnachtsbaum brannte, strahlte er in schwermutvolle Augen, und die kaum halb herabgebrannten Kerzen

wurden auf den Wunsch des Kranken bald wieder gelöscht. — „Hoffen wir auf den Frühling!", tröstete er Frau Thurnheer am Jahresende. „Ich habe ihn auch sehr nötig. Denn gegenwärtig ist meine Lage keine glänzende." Cuno Amiet hatte ihm eine Schwarzweiß-Skizze einer Obsternte auf den Weihnachtstisch gespendet: „Lieber Herr und Meister!" lautete sein wehmütiger Dank (4. I. 1920), „ich sage Ihnen wärmsten Dank für Ihre originelle und flotte Obsternte. Sie ist ein Abbild Ihres Zustandes. Denn Sie haben eine reiche und verdiente Ernte, Ihnen und andern ein Glück. Ich sitze im welken Laub, müd und arbeitsunfähig", und es gehörte in das gleiche dunkle Gebiet, als er die Entstehungszeit seines Gedichtes „Heroen" Frau Thurnheer gegenüber richtigstellen mußte: „Ihre Annahme von der Entstehungszeit dieses Gedichtes hat mir ein schmerzliches Gefühl ausgelöst. Denn es entstand Ende September 1915 in Ragaz. Damals war ich noch ein anderer Kerl!" In diese schwere Stimmung warf eine Überraschung Helle und Freude, als ihm vom Herausgeber der „Schweiz" die erste Nummer des Jahrganges 1920 zugesandt wurde. Es war eine prachtvoll ausgestattete Adolf Frey-Nummer. In vorzüglich gelungener farbiger Reproduktion brachte sie von Ernst Kreidolfs Ritornellenbildern „Nachtviole": „Sternglanz und Duft der Nachtviolen, Die müde Brust fühlt Heimwehschauer; Die Träume gehn auf unhörsamen Sohlen"; „Huflattich" (Zeitröschen) und „Jasmin"; von Bildnissen das 1908 von Würtenberger geschaffene und sein zum 60. Geburtstag entworfenes Blatt; Paulis Radierung, die Photographie des Fünfzehnjährigen und die aus dem Atelier Ruf stammende mit der aufgestützten Hand, sodann Freys Geburtshaus und das Haus an der Mittelbergstraße. Den literarischen Teil leiteten Freys Gedichte „Wandel" und „Heroen" ein. Dann folgte die Geburtstagsrede Trogs, ein offener Brief des Herausgebers H. Müller-Bertelmann, eine Gruppe von fünfzehn Gedichten, „Adolf Frey zu Ehren in Dankbarkeit und Verehrung", von Enderlin, Eschmann, Faesi, Geilinger, Esther Odermatt, Bertha v. Orelli, Wiegand. Über die Dialektgedichte schrieb Eschmann, über die Landschaft in Freys Lyrik Lina Baumann, über Paulis Radierung H. G. (Ganz), über die Ritornelle Enderlin, über Frey als Erwecker der Schweizer Ballade Anna Fierz. Erinnerungen an die gemeinsamen Atelierstunden und an Paris gab Ernst Würtenberger; „Mit Adolf Frey durch Wald und Feld" wanderte noch einmal Bertha v. Orelli, und Fritz Niggli hatte den ergreifenden „Amselruf" in eine

traumhaft zarte Komposition gebannt. Gerührt und ergriffen hielt Frey das stattliche Heft auf seinem Lager in Händen: „Ja, wem wird das sonst zuteil!" sagte er leise vor sich hin. Er fühlte das Besondere dieser Ehrung. Dann, an dem nebelkalten Abend des 23. Januars 1920, erschollen aus seinem dunklen Garten leise anschwellende Klänge eines Männerchors zu dem Schlafgemach des Leidenden empor: der wiegende Wohllaut des italienischen Volksliedes „Quadro cavalli trottano", die „Wackeren Burschе" und Gottfried Kellers „O mein Heimatland". Es waren die Singstudenten[341]). Vorsichtig deckte die Frau eine warme Decke über den Darniederliegenden und öffnete das Fenster. „Ich kann ihnen ja nicht danken, geh du hinunter!" bat er. So geschah es. Dann erloschen die Lieder, und die Stille zog wieder ein in die Stätte, von wo dem verehrten Lehrer der Gruß der Jugend erklungen war, welcher seit mehr als zwei Dezennien seine mühende und freudige Pflichterfüllung, sein Verstehen und seine Hoffnung gegolten hatte.

Noch hatte er an sonnigen Tagen in der ersten Januarhälfte ein paarmal auf der nahen Kueserstraße hin und her gehen und in später Nachmittagsstunde die Freunde sehen können, die ihm im Gefühl des nahen Abschieds noch einmal die Hand zu reichen wünschten. Gegen Monatsende warf ihn eine schwere Blutung aufs Lager, von dem er nicht mehr aufstehen konnte. Eine Pflegerin[342]) mußte helfen, um die Frau nicht ganz niederbrechen zu lassen. Im Halbschlummer oder wortlos lag der Kranke, wenn er nicht Hilfe brauchte. Noch in dieser Zeit erwachte einmal eine kleine Schelmerei während einer leidlichen Vormittagsstunde: „Hast du den letzten Versband von Lienert noch nicht angesehen?" fragte er die überraschte Frau, und als sie verneinte, „Nun, dann will ich dir ein Gedicht von ihm sagen!" Und er begann:

Ein Falke stob über Stauden und Strauch,
Er ließ einen Schrei erschallen:
„Dich grüßt ein schönes Jungfräulein,
Das dir von Herzen gefallen."

Er schwang sich über Kluft und Wald,
In Lüften klang sein Gefieder,
Hoch über Wipfeln strich sein Flug —
Ich sah ihn niemals wieder.

Mich deucht, früh wenn's am Berge tagt,
Ich höre den Falken rauschen,
Da sitz' ich müd am kalten Herd,
Und muß vergeblich lauschen.

„Ja," lächelte die Frau, „aber das kannst du nicht für Meinrad Lienert verkaufen, das ist Adolf Frey!" Mit zwei Besuchenden verlief das Experiment in ganz gleicher Weise. Da ließ er sich überzeugen, daß es echter Adolf Frey war. „Nun, dann wollen wir den Falken aufnehmen und die Gedichte einmal ordnen!" Er stellte mit der Frau die Reihenfolge seines Bändchens fest und nannte es „Stundenschläge". Er hat sein letztes poetisches Gut nicht mehr gedruckt gesehen. „Heute nacht", erzählte er einmal, „träumte mir seltsam. Ein ernster, strengblickender alter Mann saß da und hatte in der Hand große Blätter weißen Papiers. Es kamen viele, und jeder nahm sich ein Blatt. Aber mich sah er so eigen an und gab mir nur ein ganz kleines, dürftiges Blättchen." Zur Feier seines fünfundsechzigsten Geburtstages (18. Februar) war allerlei Ehrung und Überraschung vorbereitet. Etwa zehn oder zwölf Tage vorher besuchten ihn Carl Friedrich Wiegand und Fritz Enderlin, die Initianten und Herausgeber des Adolf Frey-Buches[343]), der Huldigungsgabe, deren erste Exemplare sie stündlich mit Spannung erwarteten. Sein Befinden war so, daß sie für rätlich fanden, ihm gleich Kunde von ihrem Vorhaben zu geben. Als ihm Enderlin davon erzählte, blieb er eine Weile wortlos. Dann reichte er dem Freund die Hand: „Ich lasse allen herzlich danken!" Es war ein Abschied. Er sah den Band nicht mehr. Auch eine Ehrenadresse des Zürcher Stadtrates sollte ihm am 18. Februar überreicht werden: „Die Vaterstadt Gottfried Kellers und Conrad Ferdinand Meyers hält Ihr Lebenswerk in hohen Ehren. Den beiden Meistern hat Ihre Feder Denkmale dauernden Bestandes gesetzt. Schon in jungen Jahren des Vertrauens und der Achtung Gottfried Kellers und Conrad Ferdinand Meyers wert befunden, haben Sie die schöpferischen Tage miterlebt, in denen gleichzeitig vier Menschen, jeder seine Welt umfassend, am hohen Werke waren. Dafür wollen wir das Schicksal loben, daß es Sie berufen hat, diese Seiten zürcherischer Literatur- und Kunstgeschichte zu schreiben, denn wenn die Taten der Kunst weiterleben, so sind auch die menschlichen Bilder ihrer Schöpfer nicht von uns gewichen. Wir leben in der Anschauung der Menschen Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Rudolf Koller und Arnold Böcklin, sehen sie durch Ihr Künstlerauge, behalten ihr Wort und ihre Weise durch die dichterische Prägung, mit der Sie die Arbeit der Forschung durch die einmalige Form eigener Meisterschaft besiegelten.

„Der Hochschule Zürich, deren erstes halbes Jahrhundert Gottfried Keller feierte, haben Sie den dichterischen Weihegruß entboten, als die Wissenschaft ihr neues Haus bezog. Zürichs Vergangenheit ehrten Ihre Festspiele. Bewegten denkwürdigen Tagen zürcherischer Geistesgeschichte im XIX. Jahrhundert hat Ihr Roman „Bernhard Hirzel" eine Gestaltung geschenkt, in der das Herz der Zeit schlägt. Die Folge der Geschlechter seit den Tagen Salomon Geßners zieht im Geisterzug durch Ihre reifen Gebilde. So ehren wir auch die von unsern Vätern ererbte Habe edelster Geistesgüter, wenn an Ihrem fünfundsechzigsten Geburtstage unser dankbarer Sinn sich Ihnen zuwendet, dem Meister der literarhistorischen Forschung und dem Dichter:

Das Amt, das Dir zu Lehen fiel,
Das ist ein Werk und ist kein Spiel."

Als das Dokument am 18. Februar in der Wohnung Adolf Freys eintraf, war er irdischer Ehre entrückt. Seit Wochen hatte er den Ansturm hoher Fieber auszuhalten gehabt. Die Nahrungsaufnahme versagte in den letzten Tagen ganz, machtlos standen zuletzt drei Ärzte vor der unaufhaltsamen Auflösung. Nur das eine hatte ihm ein gütiges Geschick beschert: es hatte ihm starke Schmerzen und den Todeskampf erspart. Er war bei vollem Bewußtsein, aber der Rede nicht mehr mächtig, als in der Nacht vom 11. auf den 12. Februar der telegraphisch aus Bern herbeigerufene Bruder an seinem Lager eintraf und er ihm noch die Hand reichte, die dann in der der Frau ruhte, bis sie erkaltete. Wortlos saßen Bruder und Frau mit der Pflegerin an seinem Bett. Um vier Uhr morgens blieben Puls und Atem aus.

* *
*

Mein wehes Gedenken erwacht:
Des toten Glückes Glocken schlagen an
Und läuten bleiern in die Nacht.

Die Bestattung (14. Februar 1920) hatten die Zurückbleibenden still und einfach gedacht; aber der Dahingegangene war der Öffentlichkeit zuviel gewesen, als daß sie nicht daran teilgenommen hätte. Die nächsten Freunde, der ihm ganz besonders in Liebe und Verehrung verbundene junge Kreis, deckte seinen Sarg über und über mit Blumenpracht, und als sie ihn forttrugen aus seinem Haus und dem schon

knospenden Garten, reihten sich der Mauer entlang die ungezählten Kränze von Freunden, Gesellschaften, Behörden. Vertreter der Regierung, der Universität, der schweizerischen Schillerstiftung, des Vereins für Verbreitung guter Schriften usw. waren im Geleite, und aus Zürich selbst und von auswärts füllten die Teilnehmenden das Krematorium. Eine lange Stunde schleppten die schwarzen Gefährte Trauer und herzbrechendes Leid dahin. Die Eintretenden empfing die Orgel; dann hielt Pfarrer Adolf Keller die würdige, gehaltvolle Abdankungsrede[345]). Ein Streichquartett des Studentenorchesters ließ Bach, Mozart, Beethoven und zuletzt die Elysiumsmusik aus Glucks Orpheus zwischen den Reden erklingen, Studenten in Wichs mit ihren Bannern hielten die Sargwache. Nach dem Geistlichen würdigte Professor Ermatinger als offizieller Vertreter der Universität, des schweiz. Schriftstellervereins u. a. Vereine und Behörden, den Dichter und Gelehrten. Warm und innig strömten Abschied, Klage und Erhebung von den Lippen Fritz Enderlins. Zuletzt redete Bruderliebe: Dank an die Vielen, die Adolf Frey Liebe und Ehre gespendet hatten und an seine Lebensgefährtin; Alfred Frey gedachte des vor genau einem Vierteljahrhundert am gleichen Tag und an gleicher Stätte bestatteten Bruders Emil und ließ aus Jugendgedenken und brüderlicher Liebe das sympathische Knabenbild des Geschiedenen erstehen[346]). Dann neigten sich die Banner über dem entschwindenden Sarg[347]).

Es wäre Unrecht, zu verkennen, daß die engere Heimat ihren Dichter oft und warm geehrt hat. Aber er gehörte ihr nicht nur über die kurze, allzukurze Spanne seines Lebens; und er gehört nicht ihr allein. Über den Augenblick und seine Schwankungen hinweg wird, was er war und schuf, ihn dahin tragen, wo die großen Meister der Dichtkunst ewige — nach menschlichem Maßstab — ewige Sterne entzündet haben:

Wachsen wird sein Werk und dauern.

Anhang I

Bibliographie

1. Werke

1. Albrecht von Haller und seine Bedeutung für die deutsche Literatur. Preisschrift der Universität Bern. Leipzig 1879, Haessel. (Daraus ein Kapitel als Doktordissertation ausgearbeitet: Albrecht von Hallers poetische Sprache. Bern 1878.)
2. Gedichte. Leipzig 1886, Haessel. 2., vermehrte Auflage 1908.
3. Die helvetische Armee und ihr Generalstabschef von Salis-Seewis. Zürich 1888, Schultheß.
4. Johann Gaudenz von Salis-Seewis. (Biographie.) Frauenfeld 1889, Huber.
5. Festspiele zur Bundesfeier 1891. 1., 2., 3. Aufl. Aarau 1891, Sauerländer.
6. Festspiele. 4. (vermehrte) Auflage. Ebd. 1912.
7. Duß und underm Rafe. Füfzg Schwizerliedli. Frauenfeld 1891, Huber. 2. Aufl. 1899. 3. Aufl. 1921.
8. Erinnerungen an Gottfried Keller. Leipzig 1892, Haessel. 2. Aufl. 1893. 3. Aufl. 1919.
9. Erni Winkelried. Tragödie. Frauenfeld 1893, Huber.
10. Totentanz. Gedichte. Aarau 1895, Sauerländer.
11. Kantons-Schul-Kantate. 1896.
12. Jakob Frey. (Biogr.) Aarau 1898, Sauerländer. (Bd. IV der ausgewählten Werke von J. Fr.)
13. Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1899, Cotta. 2. Aufl. 1908. 3. Aufl. 1920. (4. Aufl. erscheint demnächst.)
14. Kantate zum 50 jähr. Jubiläum des schweiz. Buchhändler-Vereins. Juni 1900.
15. Zürcher Festspiele. Zürich 1901, Verlag des Lesezirkels Hottingen.
16. Arnold Böcklin in Zürich. Neujahrsbl. der Kunstgesellschaft in Zürich 1902. Verlag der Kunstgesellschaft.
17. Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde. Stuttgart 1903, Cotta. 2. Aufl. 1912.
18. Die Kunstform des Lessingschen Laokoon. Stuttgart 1905, Cotta.
19. Der Tiermaler Rudolf Koller. Stuttgart 1906, Cotta. (Ill. Prachtband.)
20. Gottfried Kellers Frühlyrik. Leipzig 1909, Haessel. (Bd. I Einleitung, Bd. II Faksimiles.)
21. Die Jungfer von Wattenwil. Roman. Stuttgart 1912, Cotta. 11. Aufl. 1924.
22. Neue Gedichte. Stuttgart 1913, Cotta.
23. Festkantate zur Universitätsweihe in Zürich. Zürich 1914, Orell Füßli.
24. Christoph Willibald Gluck. Prolog. Zürich, Lesezirkel Hottingen 1914.
25. C. F. Meyers Unvollendete Prosadichtungen. Leipzig 1916, Haessel. Bd. I Einführung, Bd. II Faksimiles.
26. Schweizer Dichter. (Wissenschaft und Bildung 126.) Leipzig 1914, Quelle & Meyer. 2. Aufl. 1919.
27. Blumen. Ritornelle. Zürich 1916, Rascher & Cie. 3. Aufl. (vermehrt) 1921. Prachtausgabe, illustr. von Ernst Kreidolf, Erlenbach 1920, Rotapfel-Verlag.

28. Bernhard Hirzel. Roman. Zürich 1918, Rascher & Cie.
29. Der Fürst der Hulden. Musikalisches Drama. Leipzig 1919, Haessel.
30. Albert Welti. Zürich 1919, Rascher & Cie.
31. Stundenschläge. Letzte Gedichte. Leipzig 1920, Haessel.
32. Ferdinand Hodler. Leipzig 1922, Haessel. (Mit Holzschnitten von Ernst Würtenberger.)

2. Ausgaben

1. Schweizersagen. Leipzig 1881, Alphons Dürr. 2. Aufl. Leipzig 1921, Hegel & Schade. (Erstdrucke in „Die deutsche Jugend", hgb. von J. Lohmeyer.)
2. Jakob Frey, Erzählungen aus der Schweiz. Mit Einleitung von Adolf Frey. Berlin und Stuttgart 1884, Spemann. (Deutsche Hand- und Hausbibliothek. Collection Spemann.)
3. Erzählungen aus Sage und Geschichte. (Für die Jugend.) Kreuznach R. Voigtländer. Deutsche Jugendbibliothek, Bd. 63.
4. Albrecht von Haller, v. Salis-Seewis, Geßner, in Kürschners deutscher Nationalliteratur 1884/85, mit Einleitungen.
5. Emil Frey, Sebastian Gäuggeli. 2. Aufl. Aarau 1896, Sauerländer.
6. Jakob Frey, Ausgewählte Erzählungen. Fünf Bände. Aarau 1897, Sauerländer.
7. Briefe J. V. v. Scheffels an Schweizer Freunde. Mit Einleitung. Aarau 1898, Sauerländer.
8. Briefe C. F. Meyers. Zwei Bände. Leipzig 1908, Haessel.
9. Ausgewählte Gedichte Gottfried Kellers. (Mit Einleitung.) Stuttgart 1913, Cotta.
10. Briefe Albert Weltis. (Mit Einleitungen.) Bd. I Zürich 1916, Rascher & Cie. Bd. II Leipzig 1920, Haessel.

3. Frühe und zerstreute Drucke einzelner Gedichte

Poetische Nationalliteratur der Schweiz, hgb. von Honegger, Bd. IV, 1876: Einem Gott gleich; Zwei Freiharstbubenlieder.

Schweizerischer Miniaturalmanach, hgb. von Buri (Bern, Verlag von Buri & Jecker): 1877, S. 105, Lieder: Die Elfen; Einem Gott gleich; Auf der Höhe; Nachts; Abends; Lieder eines Freiharstbuben.

—, 1878 (Bern, Dalpsche Buchhdlg.): Zwei alte schweizerische Kriegslieder; Die Nacht (1874).

Das Schweizerhaus. Taschenbuch (Bern, Jent & Reinert) für 1876: Im Winter. 1877: Zwei Helden. 1878: Sängergruß. 1879: Zur Hallerfeier. Heimliche Liebe.

Deutsche Jugend, XI, 1878: Arnold von Winkelried, Ballade zu einer Komposition Rethels.

Anthologie deutscher Lyrik usw., hgb. von Max. Bern: Einem Gott gleich; Auf der Höhe.

Sänger aus Helvetiens Gauen, hgb. von Ernst Heller: Auf Leipzigs Feldern; Heimfahrt; Abends; Vor Tag.

Deutsches Familienblatt, hgb. von Julius Lohmeyer. Zwei Jahrgänge 1880/81. Verlag Schorer. Gedichte von Ad. Frey: Vor der Schlacht (S. 30); Graziella (Bild S. 401); Landsknechtsleben (Bild S. 632); Im Grünen (Bild S. 537); Elfe (Bild S. 377); Frau Holle (Bild S. 489); Venetianisches Gondellied

(S. 796); Erwartung (Bild S. 705); Das Trio (II. Bd.); Jugenderinnerungen (Bild S. 677); Andacht; Die letzte Stunde (Bild S. 154); Am Waldesrande (Bild II. Bd., S. 66); Die Bergfee (Bild S. 24/26); Wo bleibt er? (II. Bd., S. 44); Der frommen Landsknechte Leben. Nach einem fliegenden Blatte des Sebastian Zwilchrock v. Jahr 1522, mitgeteilt von A. Fr. (S. 394); Spätherbst (Bild Bd. I, S. 93); Unter der Linde (Bd. I, Bild S. 81); Großvaters Segen (Bild S. 685); Erwartung (Bild S. 691) von Heinr. Sebald; Der Spion (Bild S. 428) von Erich Rodal.

Aargauische Schützenfestzeitung, 8. u. 9. Juni 1882: Schützenpreis; Schützenlied.

Vom Fels zum Meer 1886: Tod u. Bismarck.

Alpenrosen Nr. 48, 1886: Savonarolas Abschied.

Neuyorker belletristisches Journal, 16. Dezember 1886: Abschied.

Der Bund, Sonntagsblatt 1887, 1. Mai: Die Kinder der Muße.

—, Sonntagsblatt Nr. 8, 19. Febr. 1888: Zu einer Hochzeit.

—, —, Nr. 8, 24. Febr. 1889: Gewitter; In jungen Tagen; Reue; Die Ungeduldigen; Beim Pulverhaus; Frühreise.

—, 1891 , 14. 15. August: Zu Berns Gründungsfeier, Kantate.

Bazar in Zürich, 16.—18. Juni 1887. Festheft S. 2: Nachtwanderung.

N. Zürcher Ztg., 1889: Die Grüninger Besatzung; Bescherung; Aquinoktium; Schmetterling; Dämmerung; Herbsttrost; Ausblick.

—, 3. Nov. 1902, erstes Abendbl.: Zum Andenken an Alb. Fleiner (auch separat).

Aargauer Tagblatt, 21. August 1889. (Zweizeiler zum Kadettenfest.)

Schweizerische Rundschau, 1891, Nr. 2: Begegnung; Das liebe Bild. Nr. 11, S. 193: Frühling; Wink. 1892, Nr. 6: Der Gruftstein. 1893, Nr. 3: Totentanz; Der Gram des Herrn; Vor der Schlacht; Waldgang; Der Meisterschuß; Das Flämmchen; Der Pilgrim; Die Dohle; Abendmahl. Nr. 10: Das letzte Lied. 1894, Nr. 1: Tage. Nr. 7: Die Engelmesse; Aus einem Totentanz (Das Schlummerlied; Der Kelch).

Eidgenöss. Schützenfest in Winterthur 1895. Festzeitung: Der erste August.

Zofinger Tagblatt, 30. April 1895: Abendschatten.

Festschrift zur Einweihung des neuen Kantonsschülerhauses, Aarau 1896: Kantate zur Weihe.

Semaine Littéraire, 29. Sept. 1900: Communion (Abendmahl); Berceuse (Schlummerlied); La Flamme (Das Flämmchen); übers. von Isabelle Kaiser.

4. Besprechungen und Aufsätze

Ungedruckt: Tod der Gabrielle d'Estrées, dargestellt mit besonderer Berücksichtigung der Économies royales von Sully. (Seminararbeit.) 1875.

1876

Archiv des histor. Vereins des Kantons Bern, IX. Bd., H. 1: Das Jahrzeitbuch von Worb, hgb. von Adolf Frey.

Der Bund, Sonntagsblatt, 30. Januar: Ein Gang durchs Dörfchen (Pletsch).

—, 13. Februar: Aus der Jugendzeit (Richter-Holzschn.).

—, 27. Februar: Die Chirogrammatomantie, von Adolf Henze.

—, 12. März: Ursachen und Verlauf der Berner Kirchenreform, von Julius Weidling.

—, März/April: Jacob von Bongars und Jacob Gravisset.

—, 23. April: Transatlantische Stimmen, von Hopp.

—, 23. April: Bibliothek für Wissenschaft und Kunst.

Der Bund, Sonntagsblatt, 14. Mai: Hans Salat, hgb. von J. Bächtold.
—, 20., 28., 29. Mai: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrh., von Rudolf Gottschall.
—, 27. Mai: Ferdinand Freiligrath, von Schmidt-Weißenfels.
—, 30. Mai: Julius v. d. Traun, Gedichte.
—, 30. Mai: Aus dem Volk und für das Volk, von F. H. Schilt.
—, 18. Juni: Streitfragen und Erinnerungen, von Hans Hopfen.
—, 2. Juli: Schweizer Volkskunde, 2. Aufl.
—, 10. Dezember: Des Knaben Wunderhorn.
Das Schweizerhaus. Ein vaterländisches Taschenbuch auf das Jahr 1877, VI. Jahrg. Bern 1876, Jent & Reinert. S. 58 ff.: Adrian von Bubenberg als Verschwörer, von Ad. Frey.

1877

Der Bund, Sonntagsblatt, April—September (Nr. 14—37): Sieben Briefe von Georg Grote (1847), aus dem Englischen übersetzt.
Neue Zürcher Zeitung, 15. Januar: Die schönsten deutschen Volkslieder, hgb. von Georg Scherer.
—, 2. Februar: Klassisches Liederbuch der Griechen und Römer, von E. Geibel.
—, 15. Februar: Studien und Studienköpfe, von Theobald Ziegler.
—, 8. November, 9. u. 12. Dezember: Albrecht von Haller.
—, 15. Dezember: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1878, hgb. von einer Gesellschaft Zürcherischer Geschichtsfreunde. Neue Folge, 1. Jahrg. (Schuß von der Kanzel.)

1878

Der Bund, Sonntagsblatt, 21. Dezember: Hesperiden, von Viktor Blüthgen.
Neue Zürcher Zeitung, von Ende Januar durch 52 Nummern: Meister Kaspar Fix, von Erckmann-Chatrian. Übersetzung aus dem Französischen.
—, 13. Februar: Gottfried Kellers Zürcher Novellen.
—, 7. Dezember: Georg Jenatsch, 2. Aufl.
—, 18. Dezember (Nr. 595): Pudelnärrisch, von Julius Lohmeyer. — Sonnenblicke.
—, 19. Dezember (Nr. 596): Kunst und Leben, von Friedr. Bodenstedt.

1879

Der Bund, Sonntagsblatt, Februar/März: Niklaus Manuel.
Elberfelder Zeitung, 21. November: Bunte Novellen, von V. Blüthgen, 2. Bd.
Neue Zürcher Zeitung, 8. Januar: Die Nialssage, von H. Lefolii, übersetzt von J. Clausen.
—, 29. November: Bunte Novellen, von V. Blüthgen.

1880

Der Bund, Sonntagsblatt, 6. Juni: Der Heilige, von C. F. Meyer.
Daheim, Nr. 44 (Beilage): Ein Reformator des Zeichenunterrichts.
Deutsche Jugend, Bd. XVII: Der arme Heinrich, von Justus Herwalt (nach Hartmann von Aue).
Deutsches Familienblatt, S. 704/706: Conrad Ferd. Meyer, von Justus Herwalt.

1881

Der Bund, Sonntagsblatt, 6. März: Der grüne Heinrich. Neue Ausg.
Deutsches Familienblatt, S. 106: C. F. Meyer, von Justus Herwalt.
—, S. 374: Über die Saharabahn, von Justus Herwalt.
—, S. 475: Ein unglücklicher Dichter (Leuthold).

Deutsches Familienblatt: C. F. Lessing (der Maler).
—, C. F. Meyer.
—, Über Kinderferienkolonien, von Heinrich Klingenberg.
—, Eine kleine Novelle, von Felix Edlibach.
—, (1880/81): Mehalah. Übersetzung des englischen Romans von S. Bassyg-Gerald.
Deutsche Literaturzeitung, S. 1829: Heinrich Laube, Louison.
—, Nr. 22: Paul Heyse, Frau v. F. und römische Novellen.
—, Nr. 29: A. Meißner, Schattentanz.
—, Nr. 51: Edmund Höfer, In der letzten Stunde und andere Erzählungen.
Deutsche Rundschau, S. 159: C. F. Meyers Hutten.

1882

Deutsche Literaturzeitung, 28. Januar: Hermann Lingg, Byzantinische Novellen.
Deutsche Rundschau, Jan.-Heft, S. 147: Neuere deutsche Lyrik.
—, Febr.-Heft, S. 309: Ebers, Frau Bürgermeisterin.
—, Aug.-Heft, S. 318: Albrecht von Hallers Gedichte.
Neue Zürcher Zeitung, 12./13. Juli: Franz Dingelstedt.
—, 26./29. Juli: Über Stand und Ziel schweizerischer Literaturgeschichte. (Antrittsvorlesung.)
—, 1./2. September: Schweizerische Kunstausstellung.
—, 14./17. November: Gedichte von C. F. Meyer.

1883

Deutsche Literaturzeitung, Nr. 24: Adolf Stern, Ohne Ideale.
—, Nr. 41: Gustav zu Putlitz, Das Maler-Majorle.
Deutsche Rundschau, Febr.-Heft: C. F. Meyers Gedichte.
Neue Zürcher Zeitung, 28. Mai, 2. u. 7. Juli: Die schweizerische Landesausstellung.
—, 21. Dezember: Drei Novellen von C. F. Meyer (Plautus, Page, Leiden).

1884

Deutsche Literaturzeitung, 20. September: Der Freiin A. E. v. Droste-Hülshoff gesammelte Werke. Hgb. von Elis. Freiin von Droste-Hülshoff. Von W. Kreiten. 1. Bd., 2. Hälfte.
Neue Zürcher Zeitung, 18./19. Januar: Fünf historische Bilder (Ausstellung in Aarau).
—, 26. September: Die Zschokke-Ausstellung in Aarau.
—, 4. Oktober: Die Kunst des Vortrags, von Emil Palleske.
—, 4. November: Die Hochzeit des Mönchs.
—, 6. Dezember: Ein neues Buch über Heinrich von Kleist, von Otto Brahm.

1885

Neue Zürcher Zeitung, 20./22. Januar: Schweizerische Dramatiker.
—, 15. Juli: Vorstadtgeschichten, von Heinrich Seidel.
—, 5./8. August: Die Graphologie und ihre Bedeutung.
—, 16. September: Gedichte eines Optimisten, von Julius Lohmeyer.
—, 7. Dezember: Spaziergänge in den Alpen, von J. V. Widmann.

1886

Aargauer Tagblatt, 18./19. Mai: Schweizerische Kunstausstellung in Aarau.
Der Bund, Sonntagsblatt, 18. April: Geschichte der deutschen Literatur, von Julian Schmidt.

Deutsche Literaturzeitung, Nr. 15: Der Freiin A. v. Droste-Hülshoff gesammelte Werke. Von W. Kreiten. III. Bd.
Neue Zürcher Zeitung, 18. Januar: C. F. Meyers Richterin.
—, 28. Dezember: G. Kellers Salander.
Vom Fels zum Meer, Heft 1, S. 63: Über Graphologie, von Heinrich Amselmann.

1887

Der Bund, Sonntagsblatt, 11. September: Bilder aus dem Berliner Leben, von Julius Rodenberg.
Deutsche Literaturzeitung: 1. Oktober, Der Freiin A. v. Droste-Hülshoff gesammelte Werke. 1. Hgb. von H. Hüffer. 2. Hgb. von W. Kreiten. 1. Bd. 1. Hälfte u. 2. Bd.
Kunstwart, 6. Heft: C. F. Meyers Versuchung des Pescara.
Neue Zürcher Zeitung, 5. Januar: Engelberg, von C. F. Meyer.
—, 3. Juli: Im Ernstfall. (Armee.)
—, 14. August: Unsere Beredsamkeit.
—, 16. Dezember: C. F. Meyers Versuchung des Pescara.

1888

Der Bund, Sonntagsblatt, 29. Januar: Schriftsprache und Dialekte, von A. Socin.
—, 29. Januar: F. G. Klopstock, von Franz Muncker.
—, 29. April u. 6. Mai: Dranmor.
Deutsche Rundschau, 6. Heft: Salomon Geßner.
Neue Zürcher Zeitung, 1. Januar: Fremde Weisen, von L. Grünfeld.
—, 1. Januar u. 6. Mai: Friedrich Gottlieb Klopstock, von Franz Muncker.
—, 11. Februar: Pierers Konversations-Lexikon, von Josef Kürschner.
—, 17. Februar: Alte Weisen, von Haberlandt.
—, 14./17. April: Dranmor.
—, 25. April: Poetik, von Wilhelm Scherer.
—, 2. Mai: Edelweiß, von Eißler.
—, 4. Mai: Aus Schubarts Leben und Wirken, von Eugen Nägele.
—, 16. Mai: Friedrich Rückert. Zum 100. Geburtstag.
—, 25. Mai: Tiroler Dichterbuch, hgb. von Mayr.
—, 11. Juni: Leonhard Steiners Aquarelle.
—, 1. August: Geschichte der Schulbase, von Josef Joachim.
—, 2. August: Friedrich Rückert, von C. Beyer.
—, 14. August: Von Luther bis Lessing, von Fr. Kluge.
—, 6. Oktober: Rudolf von Gottschall.
—, 11. Oktober: Das steinerne Herz, von J. V. Widmann.
—, 11. Oktober: Indiens Literatur, von L. v. Schröder.
—, 12. Oktober: Vom Wahren in der Kunst, von E. Mauerhof.
—, 14. Oktober: Heines Widersacher und Anbeter.
—, 18. Oktober: Die Patrizierin, von J. V. Widmann.
—, 11. November: Jenseits des Gotthard, von J. V. Widmann.
—, 17. November: Voß' Luise, von Carl Bindel.
—, 2. Dezember: Edwin Bormanns Liederhort.
—, 5. Dezember: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik, von Friedrich Braitmaier.
—, 8. Dezember: Illustrierte Hausbibel, hgb. von Pfeilstücker.
—, 23. Dezember: Kürschners Quart-Lexikon.
—, 31. Dezember: Die deutsche Dichtung, hgb. von Karl E. Franzos.

1889

Deutsche Dichtung, VII. Bd., 1. Heft: C. F. Meyer.
Literaturblatt für germ. u. rom. Philologie, Nov.-Heft, Nr. 11: Waldberg, Deutsche Renaissancelyrik.
Neue Zürcher Zeitung, 3. Januar: Unter den Linden, von J. Rodenberg.
—, 7. Februar: Reichstreu — Denkfrei, von E. L. Rochholz.
—, 12. Februar: Shakespeare und Shakspere, von K. F. Graf Vitzthum von Eckstädt.
—, 20. Februar: Literaturgeschichte der Renaissance von Dante bis Luther, von Marc Monnier.
—, 20. Februar: Ein Schillerbuch, von Otto Brahm, 1. Bd.
—, 22. Februar: Ausgewählte Dichtungen von Hermann v. Gilm.
—, 22. Februar: Hermann v. Gilm, von Arnold v. d. Passer.
—, 22. Februar: Geschichte und Dichtung, von P. C. v. Planta.
—, 22. Februar: Die Zürcherische Dialektdichtung, von J. C. Heer.
—, 26./28. Februar: Deutsche Dichterinnen (Frieda Schanz, Isolde Kurz, Frieda Port).
—, 17. März: Moderne Xenien, von Ernst Ziel.
—, 18. April: Mein Sonnenschein, von Alice v. Gaudy.
—, 24. April: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik, von Braitmaier, 2. Teil.
—, 10. Mai: Gedichte von Ludwig Pfau.
—, 14. Mai: Deutsche Dichtung, hgb. von K. E. Franzos.
—, 15. Mai: Ein Wonnejahr, von R. Hamel.
—, 7. Juni: Die Künstler von Friedrich v. Schiller, erläutert von Alfred Cleß.
—, 19. Juni: An Gottfried Keller. Zu seinem 70. Geburtstag.
—, 20. Juni: Gedichte aus dem Nachlaß von J. V. v. Scheffel.
—, 23. Juni: Die besten Bücher usw., hgb. von Herig, Schneidewin u. Pfeilstücker.
—, 25. Juni: Shakespeare, der Autor seiner Dramen, von C. H. Schaible.
—, 16. August: Über den Witz, von Kuno Fischer.
—, 31. Oktober: Die Erklärungsarten des Goetheschen Faust, von Kuno Fischer.
—, 31. Oktober: Goethe nach Leben und Dichtung, von E. Brenning.
—, 31. Oktober: Shakespeares Charakterentwicklung Richards III., von Kuno Fischer.
—, 2. Dezember: Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler, von Berthold Haendcke.
—, 6. Dezember: Geschichte der deutschen Literatur, von F. Schultz.
—, 9. Dezember: Über Lesen und Bildung, von A. Schönbach.
—, 21. Dezember: Über graphologische Handbücher.
—, 31. Dezember: Der Rothe und der Blaue (Josef) Kürschner.

1890

Deutsche Dichtung, IX. Bd., 1. Heft: Gottfried Keller.
Deutsche Rundschau, Juli-Heft: Gemütliche Geschichten, von J. V. Widmann.
—, Nov.-Heft: Gottfried Keller, Das letzte Jahr.
Neue Zürcher Zeitung, 16. Juni: Gottfried Keller †.
—, 8. Dezember: Rügensche Sagen, hgb. von A. Haas.
—, 23. Dezember: Deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts.

1891

Deutsche Rundschau, Okt.- u. Nov.-Heft: Erinnerungen an Gottfried Keller.
Neue Zürcher Zeitung, 8. Januar: Elisa Wille.
—, 8. Juni: C. F. Meyers Gedichte.

Neue Zürcher Zeitung, 18. Dezember: Die eßbaren Schwämme, von Leuba.
—, 19. Dezember: C. F. Meyers „Angela Borgia".
Preuß. Jahrbücher: C. F. Meyers „Angela Borgia".
Schweiz. Rundschau, Nr. 6, S. 378 ff.: Die Mannschaft zu Novara.

1892

Neue Zürcher Zeitung, 26. April: Schillers Briefe (Jonas).
—, 21. u. 23. August: Spittelers Literarische Gleichnisse.
—, 1. September: Eine schweizerische Kunstschule.
—, 8. September: Was für Bilder der Bund kauft.
—, 13. September: Notiz über C. F. Meyer.
—, 18. September: Zum Bettag.
—, Oktober: Ein Bild von Ad. Stäbli.
—, 24. November: Wieder ein Kunstkapitel.
—, 15. Dezember: Leonhard Steiners Aquarellausstellung im Zunfthaus zur Meise.
—, 20. Dezember: Ein treffliches Pilzbuch (Leuba).

1893

Deutsche Rundschau, Sept.-Heft: Gottfried-Keller-Reliquien.
Neue Zürcher Zeitung: Goezes Streitschriften gegen Lessing, hgb. von Erich Schmidt.
—, Briefe von A. v. Droste-Hülshoff und Levin Schücking.
—, 19. November: Die eßbaren Schwämme (Leuba).

1894

Neue Zürcher Zeitung, 29./31. März: Ein Bilderregen.
—, 9. Oktober: Adolf Stäbli.
—, 10. November: Ein neues Handbuch der Literaturgeschichte (von Rud. Kögel).
—, 23. November: Fünfzehn Briefe von Richard Wagner nebst Erläuterungen und Erinnerungen von Eliza Wille.
Schweizerische Rundschau, Nr. 1, S. 76: Geschichten aus den Schwyzer Bergen.

1895

Aargauer Tagblatt, 15. Mai: Professor Kaspar Maier †.
Neue Zürcher Zeitung, 9. Januar: Histor. Kalender f. d. Kanton Aargau.
—, 25. Januar: Gedanken über die Tragödie, von Oscar Miller.
—, 18. Juni: Eine Raphael-Ritz-Ausstellung.
—, 20. Juni: Ein graphologisches Lehrbuch (L. Meyer)
—, 18. Dezember: Leonhard Steiners 4. Aquarellausstellung im Zunfthaus zur Meise.
—, 23. Dezember: Bin, der Schwärmer, von J. V. Widmann.
Schweizerische Rundschau, Nr. 1: Ein verschollenes Gedicht Gottfried Kellers.
—, Nr. 7: Gedanken über Rezitation (Milan).

1896

Neue Zürcher Zeitung, 12. Januar: François Wille.
—, 2. Dezember: Die Ausstellung des Künstlerhauses.
—, 3. Dezember: Essays von Franz Xaver Kraus.
—, 4. Dezember: Shakespeares Hamlet, von Kuno Fischer.
—, 11. Dezember: J. V. Widmanns Maikäfer-Komödie.
—, 14. Dezember: Dr. Meyer-Finsler.
—, 22. Dezember: Zur Frage der Volksbibliotheken.

1897

Die Schweiz, IX. Jahrg., 11. Heft: J. V. v. Scheffels Bewerbung um eine Professur in der Schweiz.
—, IX. Jahrg., 19. Heft: Clara von Rappard.
Neue Zürcher Zeitung, 17. Februar: Der Hodlersche Entwurf im Helmhaus.
—, 2. März: Albert Schumann (Nekrolog).
—, 26. März: Ferdinand Gregorovius und seine Briefe an Gräfin Ersilia Caetani Lovatelli, von Sigmund Münz.
—, 8. April: Eine Publikation über C. F. Meyer (Trog).
—, 11. Dezember: Kögels Literaturgeschichte II.
—, 21. Dezember: Die Neue Worpsweder Mappe.

1898

Der Bund, 6. Dezember: Schweiz. Musikalien (Munzinger Freiharstb. von A. Frey).
Neue Zürcher Zeitung, 16. September: Ein neuer schweizerischer Erzähler (Boßhart).
—, 2. November: Zur Hodler-Frage.
—, 29./30. November: C. F. Meyer (Nekrolog).
—, 12. Dezember: Bilder zur versunkenen Glocke von Gerhart Hauptmann, von Heinrich Vogeler, Worpswede.

1899

Die Schweiz, III. Jahrg., 11. Heft: J. V. v. Scheffel im Aargauischen Seetal.
—, III. Jahrg., 18./21. Heft: Vom Heinzenberge.

1900

Deutsche Literaturzeitung, 8. Heft, 17. Februar: Zum 100. Geburtstag Jeremias Gotthelfs, von J. Ammann und H. Stickelberger.
Die Schweiz, IV. Jahrg., 25./26. Heft: C. F. Meyer, von Adolf Frey.
Neue Zürcher Zeitung, 5. März: Hans Thoma's Felsental.
—, 7. Oktober: Eine neue Kunstzeitschrift (Rheinlande).
—, 9. Oktober: Ein Streiflicht auf den deutschen Autographenmarkt.
—, 29. Oktober: C. F. Meyer, von W. Uhl.

1901

Deutsche Rundschau, Febr.-Heft: C. F. Meyers Petrus Vinea.
Die Rheinlande, I. Jahrg., 10. Heft: Zürcher Bericht (Wilhelm Füßli).
—, II. Jahrg., 1. Heft: Zürcher Bericht (Böcklin).
Neue Zürcher Zeitung, 13. Januar: Der Claus-Groth-Abend des Lesezirkels Hottingen.
—, 19. Februar: Professor Jacob Hunziker †.
—, 25. Februar: Die Graphologie als gerichtliche Experte.
—, 28./29. Februar: Eine Monographie über Ulrich Hegner, von H. Waser.

1902

Deutsche Literaturzeitung, 18. Januar, Nr. 3: Charakteristiken, 2. Reihe, von Erich Schmidt.
Deutsche Rundschau, Nov.- u. Dez.-Heft: Arnold Böcklin nach der Erinnerung seiner Zürcher Freunde.
Die Rheinlande, 2. Jahrg., 6. Heft: Adolf-Stäbli-Ausstellung.
—, 2. Jahrg., 7. Heft: Zürcherbericht.
—, 3. Jahrg., 2. Heft: Aus Böcklins Urteilen.
Neue Zürcher Zeitung, 23./24. Januar: Die Böcklin-Ausstellung im Künstlerhaus.

Neue Zürcher Zeitung, 19. Februar: Zur C.-F.-Meyer-Literatur, von H. Kraeger.
—, 20. Februar: Albert Weltis „Im Haus der Träume".
—, 2./3. März: Zwei Mörike-Biographien (Karl Fischer, Harry Maync).
—, 26. März: A. Weltis Doppelporträt seiner Eltern.
—, 10. Oktober: Böcklins Gottfried-Keller-Porträt.

1903

Deutsche Literaturzeitung, 28. März, Nr. 13: Albrecht von Haller als Dichter, von Otto v. Greyerz.
Die Rheinlande, 3. Jahrg., Juli-Heft: A. Böcklin und G. Keller.
Die Schweiz, März-Heft: Ernst Würtenberger.
Neue Zürcher Zeitung, 30. November/1. Dezember: Poetenbriefe. (Mörike, Karl Fischer und Rud. Krauß. 1. Bd.)
Westermanns Monatshefte, April-Heft, S. 51: A. Böcklins Verhältnis zur Poesie und Musik.

1904

Die Schweiz, VIII. Jahrg., 21. Heft: Zu Böcklins Jugendbildnis von R. Koller.
Neue Zürcher Zeitung, 19. April: Die Tell-Ausstellung und die Schule.
—, 5. Oktober: Poetenbriefe (Mörike, von Karl Fischer, 2. Bd.).

1905

Marbacher Schillerbuch, hgb. vom Schwäb. Schillerverein (Cotta): I. Schiller und Matthisson. II. Zu Tell.
Neue Zürcher Zeitung, 30. Juni: Je reprends mon bien où je le trouve.
Die Schweiz, Febr.-Heft: Rudolf Koller. Gedächtnisrede.
Süddeutsche Monatshefte, II. Jahrg., Heft 5 (Mai): Zur Jahrhundertfeier von Schillers Tell (Dichtung).

1906

Der Bund, 28./29. Dezember: Ed. Engels Geschichte der deutschen Literatur.
Deutsche Literaturzeitung, Nr. 44, 3. November: C. F. Meyers Renaissancenovellen von Otto Blaser.
Deutsche Rundschau, April-Heft: Louise von Francois und C. F. Meyer.
—, Juli-Heft: Aus dem Leben des Tiermalers R. Koller.
Neue Zürcher Zeitung, 28. Februar: Berichtigung (C. F. Meyer-Theod. Meyer-Merian).
—, 26. November: J. V. v. Scheffels Briefe an Karl Schwanitz.
—, 8. Dezember: Die Schule der Leidenschaft, von Fritz Marti.
—, 17. Dezember: Ein Blick ins Künstlerhaus.
—, 19. Dezember: Eine neue Geschichte der deutschen Literatur (Ed. Engel).
—, 27. Dezember: Zur Abwehr. (Gegen Prof. Engel.)
Süddeutsche Monatshefte, Aug.-Heft: Aus den Briefen R. Kollers (an Ulrich).

1907

Basler Nachrichten, 12. Januar: Zu Ed. Engels Literaturgeschichte.
Der Bund, 9./10. Januar: Nochmals Prof. Engel und seine Literaturgeschichte.
Deutsche Literaturzeitung, 12. Januar und 23. Februar: Antwort (auf Replik und Duplik Blaser).
Deutsche Rundschau, Febr.-Heft: Gottfried Kellers Briefe an Maria Knopf.
—, März-Heft: Kunstgedanken eines Bilderfreundes (Miller).
—, Sept.-Heft: Die Dialoge des Erasmus (H. Trog).
Die Schweiz, 15. Juni: Zu den Aquarellen R. Kollers und Jul. Stadlers.

1908

Deutsche Rundschau, Jan.-Heft: Ein Neues Wanderbuch J. V. Widmanns.
Die Rheinlande, Nov.-Heft, S. 168: Erklärung (gegen Spitteler).
Wissen und Leben, 14. Heft: Rudolf Kollers Autobiographie.

1909

Deutsche Rundschau, Juni-Heft: Balladen, von Carl Friedrich Wiegand.
Die Schweiz, Heft 14: Allzu scharf macht kantig.
Wissen und Leben, 15. November, Heft 4: Laura von Albertini †.

1910

Deutsche Literaturzeitung, 3. September, Nr. 36: Heinrich Leutholds Gedichte.
Kunst und Künstler, VIII. Jahrg., April- u. Mai-Heft: Karl Stauffer-Bern, Briefe.
Neue Zürcher Zeitung, 23. Mai: Prof. August Stadler †.
—, 12. Juli: Zum Thema Heinrich Leuthold.
Wissen und Leben, 1. August, Heft 21: Die Quelle von C. F. Meyers „Schuß von der Kanzel".
—, 15. November, Heft 4: Schweizerische Kunstpflege.

1911

Neue Zürcher Zeitung, 18. Januar: Das Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft. Vom Jahr 1911; Hans Trog über: Künstlergut, Künstlerhaus, Kunsthaus.
—, 4. April: Drei Briefe Adolf Stäbli's an R. Koller.
—, 16./18. April: Landammann Eduard Dorer-Egloff, von Hermann Schollenberger.
—, 7. August: Ein feiner Witz.
—, 23. Dezember: Zur Lyrik C. F. Meyers von A. Fierz.

1912

Deutsche Rundschau, Juni-Heft: Die Schwester C. F. Meyers.
—, Febr.-Heft: Das Vorbild des Landvogts von Greifensee.
Frankfurter Zeitung, 11. Juni: Albert Welti †.
Kölnische Zeitung, 25. Juli bis 13. September: Die Jungfer von Wattenwil. (Erstdruck.)
Neue Zürcher Zeitung, 29. April: Die Bestattung Betsy Meyers.
—, 6. Oktober: Die Albert-Welti-Sammlung.
—, 10. November: Arthur Sackheim, Magnificat.
—, 3. Dezember: Eine Ehrenpflicht der Schweiz (Gotthelf, Ausgaben von Hunziker und Bloesch).
Wissen und Leben, Heft 7: Ein Werk über Matthias Grünewald (H. A. Schmid).

1913

Deutsche Rundschau, Jan.-Heft: Briefe Jacob Burckhardts (hgb. von Trog).
—, Okt.-Heft: Briefe Gottfried Kellers an Adolf Frey.

1914

Deutsche Rundschau, Sept.-Heft: Albert Welti.
Festschrift der Dozenten der Universität Zürich: Der Komtur, von C. F. Meyer.
Neue Zürcher Zeitung, 19. Februar: Ein neues Gotthelf-Bildnis.
—, 19. April: Zur Universitätsweihe: Festkantate.
—, 30. April: Ein Buch über C. F. Meyer (R. d'Harcourt).
—, 2. Mai: Erklärung (R. d'Harcourts).

Neue Zürcher Zeitung, 29./30. Mai: Ferd. Dranmor und H. Leuthold.
—, 15. August: Fritz Marti.
—, 26. November: Das Haus der Träume, von A. Welti (Morgenbl. 1578).
Schweiz. Jahrbuch der Süddeutschen Monatshefte, Aug.-Heft, S. 680: Eine ungedruckte Rezension Betsy Meyers.
Tagblatt d. Stadt Zürich, 20. April: Zur Universitätsweihe: Festkantate.

1915

Die Schweiz, Febr.-Heft: Leben und Tod. Eine Skizze A. Weltis.
Neue Zürcher Zeitung, 23./24. April: Eine Rezension und ihr Schicksal (Prometheus und Epimetheus von Carl Spitteler).
—, 4. Juni: Prof. Fritz Mühlberg †.

1916

Neue Zürcher Zeitung, 20. November: Zur hundertsten Auflage von C. F. Meyers Jürg Jenatsch.

1917

Neue Zürcher Zeitung, 13. März: Wilhelm Schultheß †.
—, 20. März: Emil Milan †.
—, 14. August: Fritz Marti.
—, 11. November: Der Schweizer Gödeke.
—, 18. November: Die Gotthelf-Rezensionen G. Kellers.
—, 31. Dezember: Armeekorpskommandant E. Fahrländer †.

1918

Deutsche Rundschau, Juli-Heft: Acht Briefe Gottfried Kellers an Ludmilla Assing.
Neue Zürcher Zeitung, 12. Juni: Das Maler-Trio in Gottfried Kellers Grünem Heinrich.
—, 31. Oktober: Der Schweizer Dichter Karl Rudolf Tanner.

1919

Deutsche Rundschau, XLV, 4: Allerhand von Gottfried Keller.
Neue Zürcher Zeitung, 19. Juli: Gottfried Keller. Rede zum 100. Geburtstag.

1921

Deutsche Rundschau, Febr.-Heft: Ferdinand Hodler.

Ohne Datum

Allgemeine Biographie: Eliza und François Wille.
Biographische Blätter II, Heft 6: François Wille.
Biograph. Jahrbuch und Deutscher Nekrolog S. 191 ff.: Robert Weber.
—, 2. Bd., S. 26 ff.: Albert Schumann. C. E. Rothpletz.
—, 3. Bd., S. 42—51: C. F. Meyer.
Neue Zürcher Zeitung: Ein Bild von Adolf Stäbli.

Anhang II

Anmerkungen

1) Adolf-Frey-Buch. Esther Odermatt, S. 119 und „Die Schweiz" 1920: Berta v. Orelli: „Mit Adolf Frey durch Wald und Feld", S. 30.

2) „Die Schweiz", III. Jahrg. 1899, Heft 11, 20 u. 21.

3) Vgl. Bd. I, S. 226 ff.

4) Ebenda S. 189 ff.

5) Ebenda S. 260 ff.

6) Kreis 6 der Stadt Zürich.

7) Frey trug in das „Ehrenbuch des Männerchors" damals „mit herzl. Dank für den unvergeßlichen 4. Dez. 1898" die folgenden Verse ein: „Mit Liedern, nicht mit Speeren, Errafft sich Kranz und Ehren Der Zürcher Männerchor; Der Dirigent, Der Präsident, Die gehn als wackre Hauptleut vor; Der ganze Harst drückt hinterher, Der Harst, dem nie ein Lied zu schwer: Der goldne Wohllaut schwillt und schwebt, Wo immer sich der Taktstock hebt. Sie schütten die Lieder über Land, Sie füllen den Becher bis zum Rand, Und wer mit den Gesellen zecht, Der zecht sich gleich das Herz zurecht!" S. Nachruf im Vereinsbl., 10. Jahrg., Nr. 6, Febr. 1920. Auch St. Gallen, Winterthur, Baden, Bern brachten 1898 Nigglis Frey-Kompositionen; 1899 sang Emilie Welti-Herzog von den Dialektliedchen in Aarau, und am 6. u. 8. Nov. 1899 Frau Räuber-Sandoz an einem Dialektabend des Lesezirkels „Die Hilfreiche" und aus dem Manuskript „Heimweh" und „Trost".

8) Für 1899 war eine Aufführung seiner von Munzinger komponierten Freiharstbuben an dem großen eidgenössischen Sängerfest geplant; sie mußte fallen gelassen werden, da die andere große Zürcher Sängergesellschaft, die Harmonie, das Werk am 5. März zur Aufführung brachte und den Dichter mit ihrer Ehrenmitgliedschaft ehrte.

9) 1908 Vizepräsident, seit 1914 bis zu seinem Tod Präsident.

10) Frau Meyer gab zu dem nach der Vorrede 1904 abgeschlossenen Werk von August Langmesser persönlich Anlaß.

11) Es waren Frl. Maria Knopf und Frl. Bader, die Adressatinnen der von Frey publizierten Briefe Gottfr. Kellers (Deutsche Rundschau, Jahrg. 33, Heft 5, Febr. 1907).

12) Vgl. Bd. I, S. 184.

13) Ebenda S. 27.

14) Eine vortreffliche Würdigung des Literaturhistorikers Frey — „der einzige repräsentative Literarhistoriker, den die deutsche Schweiz seit Bächtolds Tod besaß" — hat Jonas Fränkel gegeben: 22. u. 23. Febr. 1920, Nr. 303, II, Sonntagsausg., und Nr. 305, Morgenbl. der N. Z. Ztg. Vgl. auch Adolf-Frey-Buch, S. 55, Franz Beyel: „Adolf Frey als Literaturforscher".

15) Wie schnell sie entstand, erweist ein Brief an O. Miller (26. Dez. 1898), worin er auf einen Weihnachtsaufenthalt bei den Freunden Verzicht leistete: „... es geht nicht! Die Antrittsvorlesung liegt mir fürchterlich im Magen; im Januar muß

sie steigen, und ich habe noch keine Zeile davon. Ich hätte keine ruhige Minute am Emmestrand."

16) Nummer vom 31. Jan. 1899, 2. Abendbl. (E. M. v. L.). Vgl. auch Sonntagsbl. d. „Bund", 5. Febr. 1899 [„Im heutigen Sonntagsbl. d. ‚Bund'" (Fr. an O. Miller, 5. Febr. 1899) „steht ein sehr unzulänglicher Auszug aus meiner Antrittsvorlesung"].

17) „Marbacher Schillerbuch." Zur hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestag. Herausgeg. vom Schwäbischen Schillerverein. 2. Aufl. Cotta. 1905.

18) Wie nah ihn nach Erscheinen der ganzen Sammlung des Marbacher Schillerbuches speziell die von Anton Bettelheim mitgeteilten Erwägungen Berth. Auerbachs über die Einführung des Parricida und ein eventuelles tragisches Ende, also auch über eine tragische Schuld Tells berühren mußte, sei hier nur angedeutet: Schillers Lage war eine ähnliche gewesen, wie die seine im Winkelried; auch er hatte es vermieden, vermeiden müssen, aus dem Helden eine im hergebrachten Sinn tragische Gestalt zu machen.

19) Aus Adolf Freys Festspiel „Die Hunderjahrfeier von Schillers Wilhelm Tell" (Bundesfestspiele 4. Aufl., S. 182).

20) Adolf-Frey-Buch S. 15 ff. Vgl. auch: Fritz Enderlin, Adolf Frey, ein Kunsterlebnis; und Carl Günther, Adolf Frey, Aargauer Tagbl. Nr. 41, 19. Febr. 1920, die den Eindruck der Persönlichkeit auf dem Katheder schildern. Die spezifischen Tugenden seiner Lehrmethoden behandelt Ed. Korrodi im Adolf-Frey-Buch S. 101 („Die Schüler Adolf Freys").

21) Es mochte einigermaßen mit den akademischen Anfängen unter Schillers Auspizien zusammenhängen, was Widmann am 15. Nov. 1904 an Frey berichtete: „Da darf ich doch nicht länger mit meiner Mitteilung zurückhalten, daß ich Sie für das Volks-Schiller-Preisgericht an meiner Stelle als Vertreter der Schweiz vorgeschlagen habe"; er fügte bei, um Frey einen Begriff von der mäßigen damit verbundenen Arbeitslast zu geben, es seien ihm nur drei Dramen in 14 Tagen zugesandt worden: „Einer wollte mir durch mündliches Vorlesen einen Hermann der Cherusker versetzen, was ich auch wieder mit Wackeln der Ohren ablehnen durfte" (Widmann war gehörleidend). Ob eine bezügliche Aufforderung an Frey erging, ist nicht zu ersehen. Frey würde sie wahrscheinlich abgelehnt haben.

22) In seinem ersten Semester las er über das 18. Jahrh. und Lessing (nach kurzer Zeit völlig umgearbeitet); im zweiten neben dem 16. und 17. Jahrh. das große (3 Std.) Schiller-Kolleg; im dritten die ahd. und mhd. Zeit mit dem Goethe-Kolleg (3 Std., später 2 Std. und 1905 völlig umgearbeitet); im vierten Semester die Romantiker und ein weiteres über „Die Dramatiker des 19. Jahrh.". Ein Kolleg über C. F. Meyer las er nur einmal, da die neuere schweiz. Literatur einem jüngern Kollegen zufiel, überdies bereit, eine naheliegende Bequemlichkeit sachlichen Gründen zu opfern. Schon 1901/02 führte er einen einstündigen Kursus „Kritische Übungen an Gedichten" ein, der sich besonders anregend und fruchtbar gestalten ließ. Dazu kamen das literarhistorische Seminar (2 Std.), das stilistische und das deutsch-pädagogische Seminar für Sekundarlehrer; das letztere konnte er später an einen Kollegen abtreten, um mehr Raum für das literarhistorische Seminar zu gewinnen.

23) Gehalten 1890 von Adolf Tobler, dem hervorragenden Romanisten der Berner Universität. („Romanische Philologie an deutschen Universitäten.") (Vermischte Beiträge, 2. Aufl., 1907.)

24) Über „Goethe-Philologie". Im Neuen Reich 1877: (... „Für jenes Verständnis geistiger Erscheinungen gibt es keine exakte Methode, es hilft keine Statistik, es hilft keine Deduktion a priori, es hilft kein Experiment.")

25) Z. B. Heilborns Novalisausgabe und Minors Kritik derselben.

26) „Der Erfinder, ebenso der Maler, Musiker, Dichter suchen etwas zu schaffen, was noch nicht da war ... Die philosophische Definition Friedr. Vischers („Ästhetik oder Wissenschaft d. Schönen" Bd. II, Abt. 2, 1848, S. 299 ff.): ‚Phantasie ist die subjektive Existenz des Schönen' ist sicher falsch"; und Frey weist auf Arthur Rimbaud, den „Höllenbreughel", Richard Dehmel (wohl als auf Beispiele von Erfindungen und „noch nicht dagewesenen Vorstellungen").

27) Z. B. naturwissenschaftliche (Goethe), militärische, mathematische, pädagogische (Pestalozzi) Phantasie (Intuition).

28) Frey exemplifiziert hier weiter mit Homer, in dem er, „wenn er überhaupt gelebt hat", „sicher nicht den ersten Bearbeiter der herrlichen Motive" sieht. Er spricht sich nicht über Mythologie resp. mythologische Erfindung aus, wohl aus dem Grunde, weil Mythologie immer Anthropomorphismus ist, d. h. Übertragung übersteigerter, gehäufter, kombinierter menschlicher Kräfte, Handlungen, Eigenschaften usw., und weil daher die Sätze über erfahrene oder geschehene Motive ohne weiteres auch für die mythologischen Völkerphantasien gelten.

29) Dem noch Lachmann und Müllenhoff in ihren Nibelungen- und Gudrunstudien huldigten.

30) Fälle, wie Tasso, G. Kellers Hadlaub und Landvogt von Greifensee, in denen die eigentliche Fabel erst vom Dichter in das überlieferte hineingelegt ist; „die Motive könnten auch auf ganz andere Figuren und Verhältnisse übertragen sein".

31) Z. B. „Faust war so lange ein Bestandteil der Hanswurstiaden, daß er vor Mitte des 18. Jahrh. für einen ernsthaften Dichter einfach unmöglich war; ebenso für das 16. und 17. Jahrh. Tasso und Iphigenie auf Tauris, obgleich bekannte Gestalten; für Shakespeare war das ambiente und die Zeitkultur entscheidend" usw.

32) Unbestreitbar unzulänglich Zolas Ausspruch: „La poesie est un coin de la nature vu par un tempérament." „Es gibt temperamentvolle Kunstwerke, die wertloser Dilettantismus sind." „Man kann geradezu sagen, daß es Dichter gibt, die dies nur durch ihr Temperament sind" oder nur in einzelnen Momenten; latente Dichternaturen.

33) Es war ein früh und lange gehegter Plan Freys, diesen Gegensatz des Idyllikers (im weitesten Sinn) und Pathetikers in jeder Kunst zu verfolgen und zum Ausgangspunkt einer besondern Arbeit zu machen. Er stellte hierfür Parallelen auf, ursprünglich wohl angeregt durch Schillers von ihm sehr hoch bewertete Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung".

34) Die wechselnden Stimmungen eines Dichters sind nicht identisch mit seinem Temperament; aus künstlerischem Kontrastbedürfnis kann auch der Heitere das Ernste, Dunkle, Schreckliche, der Melancholisch-Pathetische das Idyllische darstellen. Aus solchem Kontrastbedürfnis ist der Humor geboren.

35) Die überaus aufschlußreichen Ausführungen, die hier nicht im einzelnen wiederzugeben sind, weisen u. a. auf die Spezialliteratur über die Geschichte der Versmaße von Sauer, Wackernagel, Heinr. Welti usf.

36) „Daß, wie ein Literarhistoriker mir gegenüber behauptete, ein guter Dichter aus jedem Stoff alles macht, ist gewiß so falsch wie möglich." Mißgriffe im Stoff begegnen fast jedem bedeutenden Dichter (Goethe bekannte ihn Schiller gegenüber für „Elpenor" und „Nausikaa"; Grillparzer mit „Weh dem, der lügt"; Meyer mit „Engelberg"; Keller mit „Therese" usw.). Die Goetheschen „Großkophta", „Die Aufgeregten", „Der Bürgergeneral", „Das Mädchen von Oberkirch" bespricht Frey eingehender. Auch „Pandora", wo trotz wunderbarer Schönheiten kein rechter Schluß gefunden werden konnte, Achilleis, Götz. Dann erstreckt sich die Untersuchung

noch hauptsächlich auf Idylle und Verserzählung: „Hermann und Dorothea", „Idylle vom Bodensee" (Mörike), „zwei ineinandergeschachtelte Motive, die beide zu dünn und nicht miteinander verschmolzen", Heyses „Die Brüder", drei der Droste-Hülshoff, Hebbels „Mutter und Kind", Widmann, Wieland, „Der alte Turmhahn" Mörikes und Jeremias Gotthelfs „Elsi, die seltsame Magd".

37) Entscheidend für das Urteil über Lyrik ist, ob das ursprüngliche vom Abgeleiteten, der Glasfluß vom Edelstein unterschieden wird. „Wer wirkliches Urteil über Lyrik hat, der hat überhaupt poetisches Urteil." Sehr oft übertrifft in der Empfindung hier den Geschulten der Ungeschulte.

38) Vieles Entscheidende über lyrische Technik, über die Faktur z. B. des Liedes (Volkslied), hat Frey in dieses Kolleg, das er überhaupt nur als Skizzierung der künftigen „Poetik" auffaßte, nicht aufgenommen, sei es, daß er es in erweiterter Form als Grundlage des geplanten Kollegs über das Volkslied oder im Buch zu behandeln gedachte. Aufschlußreich sind über Lyrik, wie überhaupt über sämtliche Fragen des poetischen Schaffens, die Demonstrationen am einzelnen dichterischen Beispiel, die ich von meinem Referat aus Raumgründen ausschließen muß. Auch nötigte die Rücksicht auf den Abschluß der einstündigen Vorlesung in einem Semester zu mancher Einschränkung.

39) Briefe an Preen, besprochen von H. Trog in der Neuen Zürcher Zeitung, 2. Juli 1922.

40) Frey hatte sich in dem schon erwähnten Abschnitt seiner Vorlesung über die Aufgaben der Literaturgeschichte, der von Toblers Rektoratsrede handelt, über den fundamentalen Unterschied des Vortrags- von dem Buchstil eingehend ausgesprochen; er selbst rechnete immer wieder mit den psychischen Voraussetzungen der mündlichen Mitteilung.

41) Adolf Frey. Ein Kunsterlebnis von Fritz Enderlin. Rascher & Cie. Zürich und Leipzig 1913. S. 4 ff.

42) Themen für Seminarbehandlung wurden vielfach der Forschung über das 18. Jahrh. entnommen. Anders für Dissertationen, wo er ein Hauptaugenmerk darauf richtete, Vorarbeiten für eine Fortsetzung der Bächtoldschen Schweizerischen Literaturgeschichte oder Beiträge zu derselben zu fördern, sowenig er daran dachte, selbst diese für eigene Publikationen zu nutzen oder jene an die Hand zu nehmen. Es lag von seiner Uneigennützigkeit und seiner Selbständigkeit gleicherweise weit ab, einen Studenten für seine eigenen Arbeiten an den Pflug zu spannen. Alles das, was seine zweiundzwanzigjährige Anregung bei Doktoranden hervorrief, hier registriert zu finden, wird man wohl nicht erwarten; ich greife aus seinen Bücherreihen einiges heraus, was mir gerade in die Hand gerät, ohne damit auch nur jede Richtung anzudeuten: „Balladen und Romanzen in der Schweiz vor C. F. Meyer" von P. Leuzinger (1909); „Peter Conradin v. Planta" von Jakob Heer (1915); „Eine schweizerische Nationalbühne?" von Max Zollinger; „Leonhard Widmer. Ein schweizerischer Volksdichter" von Herman Schollenberger (1907); „Franz Xaver Bronner" von Johannes Widmer (1901); „Heinrich Zschokke" von Carl Günther (1917); „Heinrich Weber" von Willy Tappolet (1917); „Der schweiz. Almanach Alpenrosen" von Joh. Jak. Hilty (1914); „Jakob Sarasin" von Aug. Langmesser (1889); „Alfons v. Flugi" von Joh. Federspiel (1913); „Konrad Meyer" von Dora Rudolf (1909); „Ästhet. Studien zu Spittelers Olymp. Frühling" von Herm. Ganz (1917); „Karl Morel" von P. Baldegger (1913); „Studien zur Novellistik Wilh. Heinr. Riehls" von Herm. Häberlin (1919); „Beiträge zum Thema Diderot und Lessing" von Dickenmann (1915); „Wilh. Waiblinger" von Carl Frey (1903);

„E. T. A. Hoffmann" von Arthur Sakheim (1908); „Heinr. v. Kleist, das Problem seines Lebens und seiner Dichtung" von Hanna Hellmann; „Die romantische Ironie" von Fritz Ernst usw. Im übrigen: Nie wird festzustellen sein, wie weit die Ausstrahlungen eines so originellen und umfassenden Geistes in Nähe und Ferne wirksam sind. — Die Korrektur der Dissertationen war für Frey eine Angelegenheit äußerster Gewissenhaftigkeit: es kam vor, daß er sagte: „Nun habe ich an der Dissertation des N. N. bereits die tausendste Korrektur anbringen müssen!" Das kam daher, daß er außer dem Sachlichen auch der Darstellung vollste Aufmerksamkeit zuwandte. Nicht leicht wies er das mit Ernst, wenn auch unzulänglich Gearbeitete ab und scheute die wiederholte Besprechung und Durchsicht grundstürzender Umbildung einer ganzen Dissertation nicht, wenn sie noch Hoffnungen bot. Dabei war er kein Anhänger des Dissertationszwanges: „Anlehnend an Minor", fügte er am Schluß seiner Vorlesung über die Aufgaben der Literaturgeschichte bei, „kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß im allgemeinen auf dem Gebiet der Literaturforschung viel zuviel geschrieben wird, und ich wiederhole mit ihm Lichtenbergs Frage, ob denn wirklich das Bücherschreiben Endzweck des Studiums, und ob es nicht edler ist, zu studieren, um zu wissen, als zu studieren, um zu schreiben." Und er faßte seine Bedenken gegen die erzwungenen Dissertationen zusammen: 1. Es liegt oft, wenn durchaus abgeschlossen werden muß, Unreife vor. 2. Noch schlimmer, wenn gegen Willen, Neigung und Bedürfnis geschrieben werden muß. 3. Die Dissertation beansprucht so viel Zeit, daß die so notwendige Lektüre darunter leiden muß. Da die Dissertation gegenwärtig mehr eine Kontrolle des Dozenten als ein Prüfstein des Doktoranden ist, „wäre ein Zustand wünschenswert, in welchem es Doktoren der deutschen Sprache und Literatur geben könnte, die nach Examenarbeiten, Hausarbeit und Klausur nichts drucken ließen, als wozu sie der Geist treibt. Wohlverstanden: auch in der Literaturgeschichte als einer Wissenschaft ist das Resultat die Hauptsache, nicht etwa die Form. Da aber bei der ungeheuren Konkurrenz auf dem Gebiet der Dissertation die Resultate schon gemäß der Problemstellung meist geringfügig sein müssen, so sollte die Dissertation wesentlich auf diejenigen beschränkt werden können, die sich dazu gedrängt fühlen."

43) Frau Dr. Hösli-Streiff.

44) Eduard Korrodi, „Die Schüler Adolf Freys" im Adolf-Frey-Buch S. 101 ff.

45) Der ursprüngliche Plan stellte für den Dichter ein Dornenfeld dar, von dem abgesehen werden mußte: er sollte, wie Öchsli im Oktober 1899 mitteilte, 1798 einschließen, dann 1803 „etwa die Consulta, Napoleon usw.", „1813 die lange Tagsatzung und den Einmarsch der Alliierten, 1830, den Putsch von 1839, den Sonderbundskrieg, die Männer von 1848" usw. „In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts müßte allerdings wohl die Allegorie aushelfen." Nachdem Frey im September in einer Besprechung mit dem Regierungspräsidenten Dr. Hans Bodmer seinen eigenen Plan entwickelt hatte, betonte eine Kommissionssitzung die Ereignisse von 1798 neuerdings und schlug hierfür die Erbrechung der Zürcher Staatsschatzkammer im Großmünster durch die Franzosen vor, legte ein Hauptgewicht auf „die Eröffnung des 20. Jahrh." und einen „Bundesschwur, den die Helvetia dem gesamten Zürich für das neue Jahrhundert abnähme". Nach manchem Hin und Her, wobei das Komitee, wie es in solchen Dingen zu geschehen pflegt, dem Dichter „freie Hand" zusicherte, aber doch gelegentlich mitdichtete, opferte Frey eine Hadlaubszene und es kam nach den Richtlinien des Komitees zu einer Einigung. Unversehens gab dann die „Weinbeute der Böcke" noch Anlaß zu einer szenischen Ausarbeitung des ursprünglich nur als Chorlied gedachten Motivs.

46) An seine Stelle trat dann bald Lothar Kempter.

47) Bezog sich auf die Bündner Calvenfeier, womit ein graubündisches Festspiel in Chur den Anschluß an den Bund feierte.

48) Sprichwörtliche Redensart.

49) Der Schauplatz sollte zuerst auf der gegenüberliegenden Seeseite, beim „Sonnenberg" sein. Vgl. Neue Zürcher Ztg. vom 14. Sept. 1900, wo bereits das Programm für die zehn Stücke Freys mitgeteilt und Kempters Musik als abgeschlossen bezeichnet ist.

50) Dem Rezitator Emil Milan, damals Student und Doktorand in höheren Semestern an der Universität Zürich, lag die ganze Aufgabe nicht recht, abgesehen von dem Mißtrauen des Berufsschauspielers gegen Dilettantenaufführungen. Er gab zwar seine bedingte Zusage („Wenn unter ‚künstlerischer Leitung' das Künstlerische begriffen ist," Milan an Frey, Hamburg, 30. Aug. 1900 , „dürfen Sie sicher sein, daß ich nicht nein sage; aber bis zur Stunde weiß ich direkt noch nichts ... Ich bin sehr gespannt zu hören, wie sich die Arbeit teilen soll, *denn darauf kommt alles an*. Inszenire ich, dann ist alles gut; soll ich aber nur das Material für X schaffen, ich meine vorher gedrillte Mannschaft, dann muß ich leider nein sagen"), hat aber dann die Sache Freys mindestens nicht gefördert.

51) Die „Böcke", auch Schwertler oder Constaffel genannt, sind eine alte Zunft, der auch u. a. C. F. Meyer angehörte.

52) Es ist ausgeschlossen, daß Frey durch Welti zu dem Gegenstand oder seiner Gestaltung angeregt worden wäre: sein erster Festspielbogen, eben die Gründung der Abtei Fraumünster enthaltend, war am 28. Okt. 1900 gesetzt; Welti schuf sein Bild im Dezember 1900 (20. Febr. 1901 an Miller: „Im Dezember malte ich ein kleines Bild für eine Freundin meiner Frau in Zürich: ‚Die beiden Königstöchter mit dem Hirsch' (Die Zürcher Sage vom Fraumünster)." Briefe Alb. Weltis, I, herausg. von Ad. Frey, S. 256.

53) Welti-Briefe I, S. 27 und S. 40. Welti wollte das Motiv zuerst „als krasses Helldunkelproblem" lösen.

54) Es waren an dieser Stelle ursprünglich zwei „Bilder aus Zürichs literarischer Idylle im 18. Jahrh." gedacht: das erste sollte einen Kinderreigen mit Damon und Doris und Freys schalkhaftem Gedicht dieses Titels bringen und hierauf die von jungen Zürchern und Zürcherinnen gesungene Ode Klopstocks an den Züricher See; das zweite Bild sollte nach G. Kellers „Landvogt von Greifensee" die Begegnung der Gesellschaft Bodmers mit den jungen Damen unter Anführung der mutwillig gravitätischen Figura Leu darstellen. Aber die bloße Pantomime befriedigte schließlich weder den Dichter noch das Komitee.

55) Zu Mozarts Besuch in Zürich vgl. „Das poetische Zürich" von R. Faesi und Ed. Korrodi (Verlag Rascher 1919) S. 63 und S. 82.

56) Später völlig umgeformt und unter dem Titel „Tempel" in den Gedichtband von 1908 aufgenommen; es blieb nur noch die letzte der ursprünglichen drei Strophen.

57) Ungedruckt geblieben.

58) Das Schiller-Festspiel wurde zuerst gedruckt in den „Süddeutschen Monatsheften" 1905, II. Jahrg., Heft 5, S. 361 ff., und dann in der 4. Aufl. der Bundesfestspiele 1912, Sauerländer, Aarau. Unter dem Titel stand als Ortsangabe „Vor der Tellskapelle am Vierwaldstätter See". Als dann kurz vor dem Aufführungstermin die szenischen Voraussetzungen erwogen wurden, drängte sich dem Vorstand des Lesezirkels die Überzeugung auf, daß der Raum vor der Tellskapelle für das Festspiel und eine große Zuschauerschaft zu klein war. Man sah sich dafür am Fest eine Wiederholung der damals viel gespielten Dilettantenaufführungen des Tell in Altdorf an.

59) Hamburg, 30. Aug. 1900.

60) An die Frau, 14. Jan. 1901: „Ich habe die ungedruckten Totentänze und den Beat Herport wieder vorgenommen."

61) Marie v. Bradke: „Aber der Themistokles? In der ‚Rupelkammer' wird's ihm nicht wohl . . ."

62) Marie v. Bradke schreibt am 15. Nov. 1900 von einer Kritik Freys der „nachgelassenen Tragödienstoffe": „Was Sie sonst an die Tragödienskizzen knüpfen, scheint mir alles unanfechtbar." Die Abhandlung über Petrus Vinea erschien in der Deutschen Rundschau 24. Jahrg., Heft 5, Febr. 1901. Es waren zwei Punkte, die Betsys Ängste erregt hatten: 1. Die Haltung, die man in Kilchberg zu der Veröffentlichung des Vinea-Plans einnehmen würde, 2. Die Authentizität desselben. Am 13. Febr. 1901 stellte Frey (an Betsy) fest: „Frau Dr. L. M. (Luise Meyer) hat die Erklärung schriftlich abgegeben, daß sie gegen Publicationen aus dem Nachlaß keine Schritte tun werde . . ." „Noch möchte ich bemerken, daß es sich bei meiner Wiedergabe des dramatischen Vinea-Planes nicht um eine Auffassung handelt, wie Sie schreiben, sondern um eine strikte Wiedergabe dessen, was ich von den Lippen des Dichters niederschrieb. Es ist also eigentlich ein Diktat. Übrigens bewog mich zur Niederschrift und Publikation auch die Erwägung, daß ich doch zu diesem Plane dies und das zu sagen hatte, was ein anderer nicht wußte und was sich mir im Lauf der Zeit verwischen oder sich gar verlieren konnte."

63) „C. F. Meyer in den Erinnerungen seiner Schwester." Berlin, Paetel, II. Aufl., 1903, S. 240 ff.

64) Wie Frey diese durch Jahre hindurch geförderte Arbeit in erneute Beziehungen zu Ulrich Wille brachte, ist Bd. I, S. 268 ff. gesagt.

65) Vgl. Bd. I, S. 298 ff.

66) Direktor des Zürch. Männerchors. Vgl. Gedichte 1908 und IV. Aufl. der Festspiele, S. 188: „Du hascheſt" usw.

67) Vgl. Bd. I, S. 181.

68) Nr. 239 der Bonner Ztg. vom 9. Okt. 1901, Kölner Morgenbl. vom 12., Generalanzeiger für Bonn und Umgebung, Kölner Ztg. vom 15. Okt. Abendbl.: Frey, „ein mittelgroßer Herr mit einnehmenden Zügen und freundlich blickenden Augen", ging von Porträt und Charakteristik aus, hob die Vereinigung von „hoher Erfindungsgabe und Wirklichkeitssinn" in Keller hervor, der für die Schweiz „ein Schutzgeist, ein Prediger, ein Mahner ist. Keller, Meyer und Böcklin sind die Genien, welche die Bruderstämme diesseits und jenseits des Rheins fest und immer fester verbinden." — „Nu, heute abend wird's wohl nich viel werden", meinte der Abwart des Gürzenichsaales, als Frey sich vorher das Lokal und Podium besah. Aber trotz des Unwetters sah der Vortragende einen gefüllten Saal vor sich und „der reiche Inhalt . . . sowie die einfache und gewählte Darstellung fanden den lebhaftesten Beifall der zahlreich erschienenen Zuhörer". Drei Photographien von Westendorp, Köln, hielten Freys Erscheinung damals fest, darunter eine, welche den Kopf mit Beleuchtung und Retusche so effektvoll herausstellte, daß Frey sie nie seiner Liebe würdigte. Ich nehme sie trotzdem auf, weil sie immerhin die beste Wiedergabe der geistigen Persönlichkeit aus jener Zeit darstellt und vor allem Umriß und Schädelform schärfer als eine andere aufzeigt.

69) „Ich nehme", schrieb Frey am 5. Dez. 1907, „Ihren Vorschlag gern an und schlage Ihnen in Eile, da ich vorläufig nichts anderes weiß, zwei Stunden vor 1. Aus C. F. Meyers Briefen. Da ich etwa tausend Stück beisammen habe, die 1908 erscheinen sollen, so könnte die Sache leidlich interessant sein. 2. Wie entstehen Gedichte? Ich würde aus meinen Gedichten vorlesen und daraus Fragen der poetischen Genesis

erwachsen lassen." Da aber beide Werke, die Briefe Meyers wie die Neuauflage der Gedichte, im Oktober 1908 in nächster Nähe für die Lektüre waren, wurde das Thema geändert.

70) Die Verbindung mit Hans Huber ging schon auf das Jahr 1891 zurück; von Freys Dichtungen lockten ihn die Dialektgedichte und die Schlußkantate der Bundesfestspiele. 5. März 1891 schrieb er: „Wie schade, daß ich Ihre Festspiele nicht früher erhalten habe; ich bin mit den Vetterschen gegenwärtig beschäftigt", er wünschte eine Kantate oder „gar einen hübschen Operntext; Ihre Dichtungen sind alle so musikalisch ... Über eine solche Mitarbeiterschaft würde ich mich höchlichst freuen." 6. Juli 1891 hoffte er einige von Freys Gedichten zu komponieren und auf seine persönliche Bekanntschaft in dem nahen Schönewerd. Im Jahre 1896 hatte ihm Frey „eine größere Dichtung" gesandt, zweifellos die „Heldenehren": „Ihre Dichtung (14. Febr. 1896) finde ich ganz süperp und zur Komposition — wie zu flotten Chorkompositionen — ausgezeichnet geeignet! Wenn ich in der Disposition in meiner freien Zeit ein freier Mann wäre, ich würde morgen schon an eine Skizze gehen."

71) Dieses Vorhaben hat Huber nicht ausgeführt, dagegen die „Heldenehren" komponiert. Am 2. Aug. 1903 meldete er: „Ende dieser Woche vollende ich bei gutem Glück die ‚Heldenehren'."

72) Ungedruckt. Ein ziemlich genaues Referat in der Neuen Zürcher Ztg. Nr. 353 vom 19. Dez. 1903.

73) „Herrliche Aufführung des Ahasver. Großer Beifall. Heil dem Dichter", lautete die Depesche, die der Komponist am 26. Juni nach einer zweiten Aufführung im Berner Münster durch die Berner Liedertafel an den Dichter sandte.

74) Jahrg. VIII, Heft 7, April 1910, S. 356; Jahrg. VIII, Heft 8, S. 399, Mai 1910.

75) Vgl. Bd. I der Biogr., S. 157.

76) Auf zwei Staufferschöpfungen fiel der Blick des Dichters in seinem Heim: die eine die meisterhafte Radierung des C.-F.-Meyer-Bildnisses mit dem das strahlende Gesicht fast hälftig stark beschattenden Schlapphut, ein erster Plattendruck und ein Geschenk Hermann Grimms; die andere eine gute Photographie des Gottfried-Keller-Bildes, Brustbild mit niedergeschlagenen Augen, das an seelischer Vertiefung alle andern hinter sich läßt (im Besitz von Dr. Emil Welti, Kehrsatz).

77) Wohnsitz Amiets bei Burgdorf, Kt. Bern. Das Titelbild zeigt zwei in einer blühenden Frühlingswiese sitzende, singende Frauen; Bäume gliedern den Abhang und begrenzen, von Wolken überflogen, den Horizont. Auch die Kopfleisten gestalten in vereinfachter eindrucksvoller Technik landschaftliche Motive.

78) 1. Okt. 1900. „Lieber Freund," schrieb Frey, „es fällt mir noch etwas ein, was ich Ihnen gleich mitteilen will. Nr. III, der Bundesschwur, schließt mit einem großen Schmiedelied ... Wie wäre nun folgendes? In der Mitte ein Amboß, links und rechts davon zwei Geharnischte, die schmieden, das heißt nur der eine wäre geharnischt und gehelmt, der andere trüge ein Hirthemd, aber ein Schwert. Ein dritter hielte das Schwert, das geschmiedet wird, auf dem Ambos. Dieser wäre geharnischt und trüge den Helm *geschlossen*. Die Helmform ist die von 1360, die Sie haben. Man hätte also hier eine hübsche Gruppe und den Vorteil, daß der eine ohne Helm, der zweite mit *offenem* Helm, der dritte mit geschlossenem Helm wäre ..." (Nachschrift:) „Lassen Sie sich durch meine Vorschläge ja nicht beeinflussen." Amiet nahm die Idee auf, stellte aber statt der Gewappneten zwei eigentliche Schmiede mit einem das Schwert auf dem Amboß haltenden Gewappneten und einem im Hintergrund das Feuer besorgenden Gesellen dar und hüllte die Szene in qualmenden Rauch der Werkstatt.

79) Fehlt.

80) „Hätten Sie mir gesagt, meine Blätter seien künstlerisch auf einer zu wenig hohen Stufe, so hätte ich Ihnen recht geben müssen und als Entschuldigung hätte ich vielleicht angeführt: Zuwenig eingelebt in solche Sachen, zuwenig Zeit und auch zuwenig Begabung ... Was Sie wünschten, war etwas ganz anderes. Es waren Änderungen, die den Wert der Bilder vermindert hätten, das machte mich allerdings wild. Jetzt begreife ich ja allerdings, was Sie zu diesen Wünschen veranlaßte. Es tut mir auch wirklich leid, daß ich Ihnen unangenehme Sachen schrieb, deren Sie ja sowieso genug von andern Leuten gerade wegen mir zu hören bekommen... Aber ich meine folgendes: Jeder, der künstlerisch tätig ist, hat einen eigenen Standpunkt; wenn derselbe einen rechten Grund hat, dann hat der Künstler, der darauf steht, immer Recht ..."

81) „Die Weinbeute der Böcke", Festspiel S. 87.

82) Briefe Albert Weltis, herausg. von Adolf Frey, Rascher & Cie, 1916, Bd. I, S. 258.

83) Vgl. ebenda Bd. I, S. 263, 269, 274/76 und 324.

84) Man denkt an die „Gesichte" des ersten Gedichtbandes, z. B. „Das Meerweib". C. F. Meyer hat eine Einwirkung Böcklins auf Frey empfunden, während er die eigenen einmal bestritt (Brief Freys an Laué, 7. Jan. 1897, wo eine Äußerung Meyers hierüber an François Wille mitgeteilt wird).

85) Vgl. Bd. I, S. 284.

86) Neue Zürcher Ztg., 23. und 24. Jan. 1901.

87) Würtenberger (Adolf-Frey-Buch S. 91): „Dem Brief war ein gedruckter Fragebogen beigelegt, dessen Fragen überraschend klar und sachlich gestellt waren und die von vornherein erkennen ließen, daß der Fragesteller schon sehr tief in das Problem Böcklin eingedrungen war." Dagegen, sehr charakteristisch für den ganz anders veranlagten Geist, Albert Welti (Briefe an Adolf Frey, 15. Mai 1901, Bd. I, S. 136): „Mit den gedruckten Fragen kann ich nicht viel anfangen." Welti konnte nur aus sich heraus mitteilen ohne Fragezwang.

88) So versagte, was zu begreifen war, ein Jurist, der 25 Jahre der Beirat der Familie Böcklin war, wegen der Schwierigkeit, Berufsgeheimnis und Mitteilbares zu scheiden. Ein anderer wohlorientierter Gewährsmann, der Böcklin einmal über biographische Spürnasen hatte schimpfen hören, selbst aber Verfasser bezüglicher Presseartikel und Besitzer wertvoller Briefe war (Neue freie Presse, Februar 1901).

89) Vgl. Albert Welti, Briefe I, S. 149. Einige Seiten über Böcklins Verhältnis zu Poesie und Musik veröffentlichte Frey auch in Westermanns Monatsheften Nr. 559, April-Heft 1908.

90) Vgl. das Böcklinbuch S. 169/72.

91) Deutsche Rundschau, Nov.- und Dez.-Heft 1902.

92) „Hochgeehrter Herr Professor," entgegnete Rodenberg am 19. Jan. 1901, „für Ihre freundlichen Zeilen und den wertvollen Wink, den er (sic) mir gibt, bin ich Ihnen sehr dankbar; ich schreibe sogleich ein paar Worte an Herrn Fleiner und werde mich freuen, mündlich oder schriftlich seine Böcklin-Erinnerungen der ‚Rundschau' zu sichern." Aber Fleiner, der seine Niederschrift nochmals durcharbeiten wollte, ließ die Anfrage unerwidert; er verreiste nach Rom, wo er erkrankte und im Juni 1902 an einem Herzschlag starb. Sein noch von ihm zurechtgerücktes Manuskript, in das seine Witwe Frey nach seinem Willen Einsicht gewährte, wurde von seinem Sohn 1915 herausgegeben: „Albert Fleiner. Mit Arnold Böcklin" (herausg. von Dr. Roland Fleiner. Huber, Frauenfeld 1915). Manche Überein-

stimmung des Werkes mit Frey beruht auf dieser Sachlage oder auf den gleichen Quellen.

93) Vorrede zur I. Aufl. des Böcklin-Buches.

94) 1903: „In jungen Jahren mit den intimen und immer neuen Jurareizen vertraut geworden, fühlen Sie sich immer wieder zu den verschwiegenen Hängen und Gründen des geliebten Gebirges zurückgezogen ... Zum Dank ... hat Ihnen der gütige Dämon des Jura Lieder geschenkt, in denen Farben und Stimmungen der Landschaft sich aufs schönste mit dem schicksalsmäßigen Erlebnis ... verbinden." Frey hatte zur Drucklegung zunächst in den „Rheinlanden" geraten (3. Nov. 1903): „Ich weiß aus sattsamer Erfahrung, daß man seine Sachen mit andern Augen ansieht, wenn sie, losgelöst vom vertrauten Hauskleid der Handschrift, plötzlich wie fremde Laute in der Uniform der Druckletern anmarschieren."

95) Daß es aufgenommen werden konnte, war dem Entgegenkommen Carlo Böcklins zu verdanken.

96) F. Servaes in der Neuen freien Presse, 10. Jan. 1904: „Der Gelehrte hat emsig gesammelt und gesichtet, und der Künstler hat das Zusammengetragene als ein Ganzes angeschaut und geformt." J. V. Widmann (Bund 1903, 54. Jahrg., Nr. 232): Frey „hat eine gedankliche und stilistische Vollkommenheit erreicht, die diesen Schriften das lebhafte literarische Interesse sichert ... Man liest über Poesie und Kunst und empfängt beides" (und 1912 über die 2. Aufl.): „Der Schwerpunkt von Ad. Freys Buch liegt in der lebensvollen Herausarbeitung der imponierenden einzigartigen Persönlichkeit Böcklins ... Als schriftstellerische Leistung steht A. Freys Buch ohne Fehl und Tadel da. Ein Künstler hat es geschrieben." Inhaltlich gleichlautend: „Neues Wiener Abendbl." 7. Dez. 1903, Necker; „Deutsche Literaturzeitung" 2. April 1904, Nr. 13, Vollbehr; Alb. Geßler in der Nationalzeitung, 11. Dez. 1912 (2. Aufl.); Hans Trog „Adolf Freys Künstlerbücher" im Adolf-Frey-Buch S. 61 ff.: „Sie sind in ihrer Form reine, runde Meisterwerke, wie alles, was aus seiner Hand hervorgeht. Sie sind aber noch mehr, sie sind künstlerische Konfessionen" u. a. m.

97) Briefe A. Weltis Bd. I, S. 168 ff.

98) Vgl. die vortreffliche, aufschlußreiche Monographie von Ernst Würtenberger: Hans Thoma, Aufzeichnungen und Betrachtungen (Rotapfel-Verlag, Erlenbach-Zürich und Leipzig 1923) S. 37 ff.

99) Vgl. Bd. I, S. 216.

100) Ebenda S. 208.

101) Ebenda S. 283. „Heute mittag $3^1/_2$ verschied am Vorabend ihres 93. Geburtstages unsere gute Mutter Frau Rosa Thoma", lautete die Anzeige.

102) 26 Algraphien, ein Aquarell und acht Ölgemälde.

103) Auf d. 2. Okt. 1909 herausg. von Dr. J. A. Behringer, der am 12. Sept. für „das wundersame Stück Welt und Seele" dankte.

104) Bd. I, S. 279 und Frankf. Ztg., 11. Juni 1912, Nr. 160.

105) Welti-Briefe Bd. I, S. 213/214.

106) Ebenda S. 127/128.

107) Ebenda S. 182/183: „Das freut mich ganz besonders, daß Sie klar bewußt Ihres Wertes und Ihrer Kunst sich selber so treu geblieben sind."

108) Ebenda S. 137.

109) Ebenda S. 163, 166, 169, 274, 276.

110) „Über Weltis Doppelporträt seiner Eltern" (Neue Zürcher Ztg., 26. März 1902).

111) Vgl. Bd. I, S. 181 und Neue Zürcher Ztg., 10. Sept. 1912, wo im Feuilleton der Inhalt der nicht schriftlich fixierten Rede skizziert ist.

112) Vgl. Neue Zürcher Ztg. vom 26. Nov. 1914, Nr. 1578.

113) Ernst Würtenbergers Schrift „Arnold Böcklin von E. W., Berlin 1902, Dreililienverlag" erschien erst Ende Dezember 1901.

114) „Die Schweiz", Jan.-Heft 1920, und „Adolf-Frey-Buch" (Grethlein & Cie., 1920) S. 91 ff.: „Mit Adolf Frey zusammen." Ferner Würtenbergers grundlegendes Buch „Über Zeichnung, Holzschnitt und Illustration" (Basel 1919, Benno Schwabe), an dem Frey mit größtem Interesse teilnahm, und sein eigenes Hodlerbuch mit dem Nachwort Ernst Würtenbergers. „Wie aufschlußreich", sagt er in ‚Mit Frey zusammen', „war für mich, wenn er bei dem Problem eines Malers" (z. B. Marées, Feuerbach, Klinger) „die Parallele zu dem verwandten eines Dichters zog. Wie erweiterte sich der Blick und das Verständnis, wenn er aus seinem reichen Wissen die Beispiele holte. Wenn ich davon anfangen wollte, was ich von Frey empfing, so müßten diese kurzen Erinnerungen zu einer Dankrede werden ... Wie sicher war sein Blick für das, was ich konnte und nicht konnte. Leise legte er den Finger auf eine Stelle in einem Bilde, auf die Gebärde einer Figur, eines Porträts, die vielleicht nicht in meinem Gärtchen gewachsen war. Nicht tadelnd, nur mit einer Frage, wie ich dazu gekommen sei, und ob sich dies oder jenes nicht noch anders geben ließe. Frey sah eben nicht nur das malerische oder formale Problem, er suchte vor allem den Gesamtausdruck und den Sinn der Kunst. Und so wirkte Freys Anschauung als Korrektiv zu meinem Wollen und Hervorbringen."

115) „Schweiz", 1920, S. 28 ff. Sehr schön ist die Farbenrechnung des Bildes: Die gelben Töne des Himmels nimmt das Ährenfeld und die gelbe Krawatte auf; sie tönen sich in der bräunlichen Weste ab; das Rot des lebhaften Gesichtsincarnates verliert sich nach unten in der gedämpftern Nuance des Buchdeckels und leuchtet in der linken Ecke zu unterst noch einmal auf in einer roten Blume; das stark abgetönte Gelbweiß des Himmels, der Halstücher der Mädchen des Flußlichtes, des Hemdes klingt ebenfalls unten in einer Blumengruppe aus: im ganzen gedämpfte, aber warme Dämmerungsstimmung. Maß: 53/70.

116) Das Maß des zweiten Bildes 21/31, das des dritten 58/105.

117) Kollers Brief lautete: „Riesbach, 6. März 1901. Hochgeehrter Herr! Ihre mir so wohlgesinnten Zeilen bestens verdankend, versichere ich Sie zugleich, daß mein plötzlicher Unmut und Weggang nicht durch Ihr Votum verursacht wurde, sondern durch die immer wiederkehrende Inkonsequenz — wir alle geben uns Mühe, nach Recht und Gewissen zu urteilen, und nachträglich sollen wir die als ungenügend erklärten Arbeiten dennoch aufnehmen; dadurch wird die Jury ja als unfähig erklärt. Es würde mich sehr freuen, Sie einmal in meinem Atelier begrüßen zu können. Mit vollkommener Wertschätzung Ihr ergebener Rudolf Koller."

118) Abgedruckt in „Wissen und Leben", I. Jahrg., 14. Heft, 1908 (15 April), S. 45—57.

119) Die Absicht, Kollers Biographie zu schreiben, war jedenfalls schon im Sommer 1902 vorhanden, da es für die Wahl der Sommerfrische in Richisau mitbestimmend war, von Kollers früherem Modell, dem alten Friedli Stäheli, Näheres über die fröhlichen Malertage Kollers in Richisau zu erfahren (Koller-Buch S. 64 und 66). Begonnen wurde mit der Niederschrift kaum vor 1904; ein Brief Freys an Fr. v. Alb. vom 28. Dez. 1903 erwähnt nichts davon. Freudig begrüßte Kollers intimer Freund, der Maler Robert Zünd, das Unternehmen. Luzern, 20. April 1904 (an Frey): „... So lange Koller noch malt, darf er frohen Mutes sein. — Ich bin überzeugt, daß sich in seiner reichen Phantasie noch Bild auf Bild gestaltet. Daß

er seine Biographie nicht selbst schreibt, leuchtet mir hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt ein, weil seine Bescheidenheit zu groß ist, um das Licht auf den Scheffel zu stellen. Zu der vorzüglichen sympathischen Feder, die er gefunden, gratuliere ich ihm von Herzen. Sie werden unter seinen Briefen ganz famose Sachen finden, auch stylistisch hervorragend. Koller zeichnet sich hauptsächlich in drei Punkten vorzüglich aus: durch sein eminentes Talent, seine riesige, unermüdliche Schaffenskraft und seine übergroße Herzensgüte . . ."

120) Vgl. Neue Zürcher Ztg. (zwischen 6. und 10.) Januar 1905 und „Die Schweiz" Febr.-Heft 1905, IV.

121) Einer testamentarischen Verfügung von ihr ist die prachtvolle typographische und Bildausstattung des 1906 bei Cotta erschienenen Werkes zu danken.

122) „Der Bund", 11. und 12. Jan. 1861.

123) Vgl. „Rudolf Koller von Adolf Frey" S. 73 ff. An Fr. v. Albertini, 15. April 1904: „Koller hat mir ein neues, prachtvolles Ölbild geschenkt aus der besten Zeit (1857), um das ich schon sehr nett und unnett beneidet werde. Es waren ihm schon 1000 Fr. dafür geboten." Als das Bild zum erstenmal ausgestellt war, hatte es freilich wenig Beifall beim Publikum gefunden, das von Koller nur Tierbilder sehen wollte.

124) Anna Fierz in „Westermanns illustr. Monatsheften" Bd. 102, Heft 608, Mai 1907.

125) Drei Briefe des jungen Stäbli an Koller veröffentlichte Frey in der Neuen Zürcher Ztg., 4. April 1904.

126) Das einzige (ungedruckte) Gedicht „Am See" (Vision der Murtenschlacht, vgl. Bd. I, S. 135 ff.) entstand vor der Bekanntschaft mit Meyer und seinen Gedichten und unterscheidet sich überdies in seiner Realistik von der ganzen Haltung der frühen Historienbilder Meyers in den „Zwanzig Balladen", wo z. B. in der ersten Fassung des „Canal grande" („Eine glückgefüllte Gondel") mancher an Kaulbach- oder Piloty-Gruppen erinnernde und ihrer unechten Historik nachgebildete Zug auffällt.

127) Neue Gedichte 1913, S. 119.

128) Vgl. hierzu Anna Fierz im Adolf-Frey-Buch S. 81 ff. und B. v. Orelli „Die Schweiz" 1920, S. 30 ff., sowie ebenda Lina Baumann, „Die Landschaft in A. Freys Lyrik" S. 17 ff.

129) „Die eigentümlichste Kraft der deutschen Sprache ruht im Zeitwort: dies auszubilden, zu formen, gewissermaßen zu isolieren, kennzeichnet den guten Prosaisten." Diese Erkenntnis Jakob Bassermanns (Neue Zürcher Ztg., 10. März 1923) war bei Frey schon früh lebendig; in seiner Prosa und Dichtung tritt sie besonders seit dem Anfang des Jahrhunderts hervor. Vgl. Zeitschr. d. Allgem. Dtsch. Sprachvereins, 30. Jahrg., Nr. 2, Februar 1915: „Vom Wortschatz eines Schweizer Dichters" von Pfarrer Eduard Blocher.

130) Vgl. hierüber „Fritz Enderlin, Adolf Frey. Ein Kunsterlebnis" (Rascher & Cie, 1913) S. 5 ff. (Enderlin hat zuerst Freys eigene Künstlerschaft im Laokoonbuch herausgefühlt.) Dann Rob. Faesi im Adolf-Frey-Buch S. 46.

131) Frey geht hier nicht auf die Frage der Entstehungsart und Entstehungszeit der Homerischen Epen ein, die mit der Frage der künstlerisch sprachlichen Schilderungsfähigkeit eng zusammenhängen dürfte.

132) Vgl. R. W. Meyer im „Euphorion" Bd. XIV, Heft 2, 1907, S. 357 ff. und Hugo Spitzer in „Deutsche Literaturzeitung" Nr. 49, S. 3054, 9. Dez. 1905.

133) Zu der Übersetzung der Gesch. d. Araber von Martigny vgl. Frey S. 28 ff.

134) Sonntagsbl. d. Bund vom 9. Juli 1905, Nr. 28.

135) Von Besprechungen in der Presse, die etwas über bloße Inhaltsangaben

hinausgehen, sind außer dem Bund zu nennen: St. Gallische Blätter, Nr. 32, 1905 (Sonntagsbl. z. St. Galler Tagbl.); Bibliothèque universelle (Nov. 1905, Nr. 432); Frankf. Ztg., 9. Juli 1905, 4. Morgenbl. Nr. 188 von Adolf Vögtlin.

136) „Es freut mich," lautete ein charakteristischer Brief vom 8. Aug. 1905 an Fr., „daß Sie mit dem Koller-Buch schon so weit vorgeschritten sind. Sie sind nun freilich an einer Klippe — meiner Wenigkeit — angelangt, und da muß ich Ihnen einige Warnrufe zukommen lassen, hauptsächlich auch zum Heile des Verlegers, der mit Ihnen im gleichen Schiff ist. Sagen Sie ja nur äußerst weniges von mir, denn ein Mehreres würde sicher dem Verkaufe des Buches nachteilig sein, nebstdem, daß es mein innigster Wunsch ist, möglichst übergangen zu werden. Es war zwar eine große Ehre für mich, mehr als ein halb Jahrhundert lang mich an der lieben treuen Freundschaft des eminenten Kollers sonnen zu dürfen, aber deswegen ist es doch überflüssig, viel Druckschwärze an mich zu vergeuden. Bitte, machen Sie es recht kurz!"

137) Im Januar 1906 sandte er Frey seine Koller-Briefe (jetzt in der Zentralbibliothek Zürich): „All die inliegenden Briefe habe ich gestern zufällig hinter Öl- und Firnißflaschen gefunden. Ich hatte es ganz vergessen, daß ich dieselben aus dem großen Briefbrande noch gerettet hatte." Freudig nannte er Frey nun Freund; da kam die telegraphische Ankündigung des Ehrendoktors: „Versichern darf ich Sie, daß einzig der Schrecken, den mir Ihr Telegramm verursacht hat, imstande wäre, meine für Ihre werte Persönlichkeit so warme Sympathie unter Null zu senken." Einem ausführlichen Brief Freys gelang es, den vor etwaigem Neid und Zeitungsangriff Zitternden wieder zu beruhigen und ihn mit seiner neuen Würde auszusöhnen. Bald freute er sich ihrer, und das alte gute Verhältnis stellte sich wieder her. Das Koller-Buch befriedigte ihn dann sehr: „Also das Koller-Buch ist in der Druckerei, dazu gratuliere ich Ihnen von ganzem Herzen, denn Sie haben ein riesiges Stück Arbeit hinter sich" (6. Mai 1906). Und als er es am 17. Okt. in Händen hielt, fand er: „Es ist in jeder Beziehung ein Prachtwerk" und kam immer wieder darauf zurück. Er rühmte den „dichterischen Schwung" des „herrlichen Buches"; „wollte man alle Vorzüge des Buches ins rechte Licht setzen, so müßte wieder ein Buch geschrieben werden". In einem seiner Briefe (19. Nov. 1906) möchte er in Koller, der sich selbst (mütterlicherseits) gern einen Schaffhauser nannte, einen Nachkommen des Tobias Stimmer oder des Daniel Lindtmeyer erkennen.

138) Über Zünd s. Schweiz. Künstlerlexikon, XII. Lieferung, S. 571 ff. von Jules Coulin.

139) Vgl. Bd. I, S. 258 ff. Die freie Rede ist nicht erhalten.

140) Deutsche Rundschau, März 1907, 33. Jahrg., Heft 6. „Die Aufsätze O. Millers sind keiner der gerade herrschenden Kunstlehren aufgepfropft, keiner entgegengesetzt. Vielmehr sind sie die Frucht einer langen und echten Kunstliebe ... Die geschlossene und bedeutende Art der Millerschen Bildersammlung wird durch diese Faktur (scil. seiner Aufsätze) erklärt. Sie ist nämlich eine künstlerische. Die einzelnen Gedanken sind meisterlich geprägt und ausziseliert ... Nur das sei gesagt, daß Oskar Miller tief gräbt, Ehrfurcht fordert vor dem Kunstwerk, vollen Respekt vor der Individualität des Schaffenden ... und vom Stoff durchdringt zur Form."

141) „Untersuchungen z. neuern Sprach- u. Literat.-Gesch.", herausg. von Prof. Dr. Oskar Walzel, 8. Heft, Bern, A. Francke 1905. Freys Kritik in der Novembernummer 1906, Nr. 44 der Deutsch. Literaturzeitung, Blasers Entgegnung in Nr. 51/52, worauf Frey am 12. Jan. 1907 nochmals replizierte. Blasers Duplik hierauf wurde Frey zur Einsicht von der Redaktion zugesandt, so daß seine Antwort unmittelbar

unter Blasers zweite Entgegnung zu stehen kam und die Redaktion Schluß erklären konnte. Freys Aussetzungen kamen wesentlich einer Verteidigung Meyers und einer Richtigstellung seines Verhältnisses zu Jakob Burckhardts Renaissanceschriften gleich.

142) Freys Kritik (Neue Zürcher Ztg., 19. Dez. 1906) erstreckte sich, immer den unwidersprechlichen Beweis erbringend, auf Veranlassung und allgemeine Qualifikation der Arbeit Engels, auf Sprachgeschichtliches und Einreihung (Kapitel, die später auch Franz Muncker zum Gegenstand einer abschließenden Kritik Engels [Frankfurter Ztg., 24. Juli 1907] machte), auf Charakteristik und Stil, besonders aber auf Schiefheiten und Unrichtigkeiten, denen das exakte Tatsächliche gegenübergestellt wurde. Engels erste Erwiderung im „Bund", 24. Dez. 1906, klammerte sich an eine Wendung Freys, die, aus dem Zusammenhang ohne weiteres als ein Tadel seiner Arbeitsweise erkenntlich, von ihm zu einer persönlichen Beleidigung umgestempelt wurde („ob es in der Schweiz für anständig gehalten wird, daß ein Gelehrter einen Schriftsteller in der gröblichsten Weise grundlos öffentlich beleidigen darf?") und gipfelte in dem unqualifizierbaren Ausdruck: „Herr Prof. Frey untersteht sich." In einer unmißverständlichen „Abwehr" (Neue Zürcher Ztg., 27. Dez. 1906, und „Bund", 28. Dez. 1906) stellte Frey die falsche Deutung seiner Worte fest, worauf sich Engel (3. Jan. 1907 in den „Basler Nachrichten" und 6. Jan. 1907 im „Bund") abermals vernehmen ließ, wobei er sich in Meyer-Fragen auf Langmesser als maßgebende Quelle berief. Das veranlaßte Frey (8. und 10. Jan. 1907 im „Bund" und 12. Jan. 1907 in den „Basler Nachrichten") den Quellenwert seiner und der Langmesserschen Meyer-Biographie gegeneinander abzuwägen: „Wenn nun aber Herr Prof. Engel, indem er sich auf diese Quisquilie (eine in den beiden Büchern sich widersprechende Aussage von Johanna Spyri) wirft, triumphierend behauptet, das Buch Langmessers sei keine Quelle zweiten oder dritten Ranges, so sage ich: doch. Langmesser ist ein Gewährsmann zweiten Ranges, wenigstens hinsichtlich des Biographischen. Fast alles Biographische hat Langmesser aus meiner Arbeit geschöpft. Er konnte es auch nirgend anderswo schöpfen, da vor meinem Buch so gut wie nichts Biographisches über C. F. Meyer vorhanden war und ihm die unvergleichlichen Quellen, die mir zu Gebote standen, unzugänglich waren: das reiche handschriftliche Material, die Erinnerungen der Schwester Betsy und die Mitteilungen des Dichters selbst. Langmesser hat C. F. Meyer erst als schon Erkrankten kennengelernt. Und da es Herr Prof. Engel ausdrücklich zu wissen wünscht, so will ich es ihm auf den Kopf zusagen: in fast allen biographischen Dingen ist mein Buch gegenüber dem Langmesserschen die Quelle ersten Ranges. Übrigens, mir, der ich mich seit einem Vierteljahrhundert in das Thema C. F. Meyer hineingearbeitet habe wie kaum ein zweiter, in diesem Tone eine Vorlesung über die betreffenden Quellen zu halten, dazu gehört nun schon eine starke quellenkritische — Harmlosigkeit!" (Bund, 9./10. Jan. 1907.) Auch im übrigen ließ seine Entgegnung an Schlagkraft nichts zu wünschen übrig; z. B.: „Das ganze Menu von Unrichtigkeiten, das ich Herrn Prof. Engel vorgesetzt habe, muß er schlucken, er mag schreien, soviel er will . . ." oder: „drei Tage später hat Prof. Engel im ‚Bund' das nämliche nicht zu behaupten gewagt, was er in den ‚Basler Nachrichten' behauptete, wo er auf einer andern Pfeife blies. Gibt es denn für diesen Engel der Finsternis keine Wahrheit schlechthin?" . . . „Und nun: Aus diesem ‚angeblich' (Engels) habe ich Herrn Prof. Dr. Eduard Engel kennengelernt. Ich hoffe, die schweizerische Leserwelt ebenfalls!" Darauf verstummte die Gegenseite.

Beide Kämpen fanden Sekundanten: Frey in Ed. Korrodi (Neue Zürcher Nachrichten, 8. Jan. 1907 und 29. Dez. 1908 „K . . . . i"), in Ernst und Scherz gleich trefflicher; Engel in Prof. Dr. Gust. Billeter (Schweiz. Lehrerzeitung, 26. Jan. 1907),

durch Wärme und ein mißverständliches Gerechtigkeitsstreben sympathisch, aber ohne an den Tatsachen ändern zu können.

143) Basler Nachrichten, 13. Jan. 1907.

144) Freys Lieder sang Frieda Hegar mit feiner Musikalität, Esther Odermatt erwies sich zum erstenmal als unerreichte Rezitatorin Freyscher Lyrik, Fritz Niggli begleitete die eigenen und fremden Kompositionen. Äußerst warme Besprechungen im „Bund" 1907, Nr. 37 von J. C. (Jules Coulin) („Frey selbst wurde stürmisch aufs Podium gerufen. Unter überaus herzlichen Ovationen nahm er einen prächtigen Lorbeerkranz in Empfang"), ferner NeueZürcher Ztg., 22. Jan. 1907 W. (Wiegand), Neue Zürcher Nachrichten, 21. Jan. 1907 Ed. K. (Korrodi) („ein goldner Ring von Proben" aus „Freys Kunst, die ganze Seele und ganz Geist ist") usw.

145) St. Galler Tagbl. vom 24. und 28. Okt.

146) Rich. Knippel (17. Febr. 1906).

147) Fritz Enderlin (31. Jan. 1907).

148) Brief vom 22. Juni 1907. Frey scheint hierauf zuerst zögernd geantwortet und einen Neudruck Bächtolds in kleiner Auflage empfohlen zu haben. Am 28. Juni stimmte der Cottasche Verlag unter Vorbehalt zu, indem er nochmals auf die „Abfassung eines selbständigen, grundlegenden Werkes" drang.

149) La Voile latine, V. Jahrg., Janvier-Fevrier 1909: Nach der Schlacht, Heimwärts, Das Meerweib, Kindlein, Heimliche Liebe, und ein Teil von Winkelrieds Heimfahrt.

150) Vgl. Züricher Post vom 8. Febr. 1907 unter der Aufschrift: „Adolf Frey oder Schiller?" Es war hauptsächlich die Kostenfrage, die den Ausschlag gab, da natürlich die Ausstattung für den Wallenstein im Stadttheater schon vorhanden war. Noch sind die ausführlichen Pläne und der Kostenvoranschlag (10—12 000 Frks.) vorhanden, welche der in Aussicht genommene Regisseur, August Schmid, entwarf und in einer Reihe von Besprechungen und Sitzungen durcharbeitete.

151) Vgl. Basler Nachrichten, 10. Dez. 1908; Neue Zürcher Ztg., 10. Dez. 1908; Neue Zürcher Nachrichten, 12. Dez. 1908; Schweizer Frauenheim Soloth. Tagbl., 11. Dez. 1908; Züricher Post, 12. Dez. 1908; Zürcher Freitagszeitung, 11. Dez. 1908; Neues Winterthur. Tagbl., 9. Dez. 1908; Landbote von Winterthur, 9. Dez. 1908; Appenzeller Zeitung, 8. Dez. 1908; Literar. Echo usw.

152) Neue Zürcher Ztg., 22. Jan. 1909: „Diesmal entrollte sich ... ein in sichern Umrissen und sattem Kolorit ausgeführtes Kulturbild ... An dieser lebendigen Anschaulichkeit hatte die über einen erstaunlichen Reichtum origineller Wendungen verfügende biegsame und kräftige Sprache einen großen Anteil." Soloth. Ztg., 19. Jan. 1909.

153) Aargauer Tagbl., 22. Jan. 1909: „A. Frey hat uns gestern die ganze Eigenart seiner Kunst gezeigt: neben Einfachheit ... eine große Schönheit der Sprache und tiefe Empfindung, die Kraft des Ausschöpfens eines Gedankens bis zum Ende, dazu eine wohltuende Bodenständigkeit ..." Ferner Aarg. Nachrichten, 21. Jan. 1909; Berner Rundsch., 15. Febr. 1909.

154) Bund, 31. Okt. 1909. Widmann: „Der Zweikampf der Damen ... ist eine für sich allein ganz wohl bestehende, fein gearbeitete Novelle von echter poetischer Künstlerschaft." Dabei vergriff sich Widmann in einer völlig unberechtigten Bemerkung über Anna Fierz, die, wenige Jahre jünger als Frey, entgegen seiner Annahme nie in einem Schülerverhältnis zu Frey stand. Ihrer feinen literarischen Einleitung zu dem Band wurde er dagegen gerecht; ebenso Ed. Korrodi im „Vaterland", 7. Nov. 1909. Vgl. auch einen längeren trefflichen Artikel von C. Fr. Wiegand in „Wissen und Leben".

155) Neue Gedichte 1913, S. 127.

156) Vgl. Bd. I, S. 188 ff.

157) Deutsche Rundschau, Sept.-Nr. 1910; Deutsche Literaturzeitung, XXXI. Jahrgang, Nr. 36, 3. Sept. 1910.

158) In der Besprechung eines Bändchens „C. F. Meyers Lyrik" von Anna Fierz (in „Deutsche Lyriker" X, Leipzig, Hesse & Becker 1911) hat Frey diese schriftstellerischen Qualitäten hervorgehoben, s. Neue Zürcher Ztg. Zu nennen unter ihren Arbeiten (über Richter, Rosegger, Jakob Frey, Schwind, Mörike, Keller, Spitteler) ist besonders noch eine größere Abhandlung über Raabe in „Wissen und Leben" 1911, Heft 4 und 5, zum Teil abgedruckt in „Raabe-Gedächtnisschr." 1912. Vgl. auch „Die Garbe" 15. Jahrg., 1918, Nr. 8.

Über Frey handelten:

Rudolf Koller: Westermanns Monatsh. 1906.
C. F. Meyer u. s. Briefe: Wissen und Leben, 15. Nov. und 1. Dez. 1908.
Der Briefwechsel Keller-Meyer: Neue freie Presse, 9. Aug. 1908.
G. Kellers Frühlyrik: Tägl. Rundschau, 5. und 6. Sept. 1910.
Winkelrieds Heimfahrt. Totentanz: Die Schweiz, 1908.
Der Vogel in d. schweiz. Poesie: Wissen und Leben, 1. Sept. 1912.
Neue Gedichte von A. Frey: Wissen und Leben, 15. Dez. 1913.
Zwei Festkantaten: Wissen und Leben, 15. Juni 1914.
A. Frey als Lyriker und Epiker: Die Schweiz, Februar 1915.
Die schweiz. Balladen A. Freys: Wissen und Leben, 15. Febr. 1915.
Briefe Alb. Weltis: Ebenda, 1. Jan. 1916.
Ritornelle: Neue Zürcher Ztg., 22. Dez. 1916.
Ritornelle: Wissen und Leben, 1. Juni 1916 und Schweiz. Frauenbl. 1921.
Bernh. Hirzel: Nationalzeitung, 28. Dez. 1918.
Bernh. Hirzel: Wissen und Leben, 1918.
Frey, Ein Erwecker der Schweizerballade: Die Schweiz, 1. Jan. 1920.
Stundenschläge: Lesezirkelheft, 7. Jahrg., 11. Heft.
Totentanz: Wissen und Leben, 15. Sept. 1920.
Landschaft und Liebe: Adolf-Frey-Buch.
Festspiele: Wissen und Leben, 1913, S. 377 u. Die Schweiz 1915, Heft 1 u. 2.
Fürst der Hulden: Nationalzeitung, 1919 und Die Schweiz, Febr. 1919.

159) Besprechungen über die Meyer-Biographie II und die Meyer-Briefe sowie über Freys Gedichte erschienen von ihm in der Deutschen Literaturzeitung und dem Liter. Zentralbl. (Die schöne Literatur.)

160) Deutsche Rundschau, Februar 1907.

161) Ebenda.

162) Es sind rund siebzig neue, d. h. im Bd. I fehlende Gedichte, darunter zwölf seit 1895 neuentstandene und die damals separat gedruckten Totentänze; dann die beiden großen Dichtungen „Winkelrieds Heimfahrt" und „Ahasvers Erwachen". Weggeblieben sind von den 148 Stücken des Bd. I zwanzig. Nur 25 Gedichte blieben überhaupt unverändert. Verschiedene Änderungen erstreckten sich auch auf die Titel. Bd. II hat 219 Nummern.

163) Statt der XIII Abteilungen des I. Bd. jetzt XII. „Gesichte" (I) ist von 8 auf 17 Nummern gekommen, darunter jetzt „Heerschau" und die neuen „Kinder der Muße", „Freistatt", „Novembersonnenblick", „Herbststürme", „Die Ungeduldigen", „Taubenpost", „Ahnen", „Schweigen", „Nacht", „Das letzte Lied". Der Rahmen ist inhaltlich erweitert; Abteilung II „Vaterland" besteht aus drei neuen Gedichten. III „Liebe" hat teilweise die alten „Schneelieder", eines aus

„Reigenbüchlein" und die Mehrzahl aus „Liebe" übernommen und ist auf 32 Gedichte gebracht. IV bringt die streng gesichteten „Geschichten". „Inanis" und „Heimwärts" kamen in andere Gruppen, neu „Das Kornjahr", „Die Engelmesse", „Das Weh des Schöpfers" („Im Anfang"); V der stark umgearbeitete und gekürzte „Prometheus"; VI „Balladen und Romanzen", von 18 auf 38 Stücke gebracht, darunter 7 aus ehemals „Kreuzgang" und der „Quellhüter", neu „Goldkrug", „Petruslied", „Genossen", „Hünenstein", „Zuflucht", „Knappenlied", „Requiem", „Heimweh" und aus den Freiharstbuben der „Zinnentanz"; der Gattungsbegriff der Ballade oder Romanze ist hier nicht streng eingehalten. VII „Von der Kunst", für die verworfenen „Künstlerernte" und „Dichterling" neu „Erwachen" und „Das Lied" eingesetzt. VIII „Winkelrieds Heimfahrt". IX „Ahasvers Erwachen". X Der Totentanz. Nur „Vor meiner Kammertür" ungeändert und „Schlummerlied", 13 neue. XI Die „Freiharstbuben", wenig geändert, „Tanzlied" fiel weg. XII Tag und Traum, 12 sind ganz getilgt, 5 in andere Gruppen versetzt, 13 neue.

164) Vgl. Walliserſagen, herausg. vom histor. Verein v. Oberwallis, II. Bd., S. 168 ff.

165) Bd. I, S. 349.

166) Schweiz. Miniaturalmanach 1877, S. 107.

167) L. C. Wolf, Bd. I, S. 226.

168) Vgl. Bd. I, S. 349; Schweiz. Miniaturalmanach 1877, S. 106.

169) Bd. I, S. 80 und 344.

170) Ebenda S. 211 ff.

171) Ebenda S. 219, 227 und 361. Das Vaterlandslied ist von Fr. Niggli komponiert worden. Vgl. auch Festzeitung des aargauischen kantonalen Schützenfestes I, 4. Juni 1908. „Heldenzeit", Ged. von A. Fr., komp. von Friedr. Hegar, op. 40, Hug & Cie, 1911. Geändert ist in Str. 2,1: „Es gleißen Helm und Panzerspangen" und in 3,7: „Und jedem steht". Für deutsche Aufführungen änderte Frey auf Wunsch des Komponisten: „Das Schlachtenungewitter sprang Noch hundertfach durch unsre Lande, Bevor um alle Stämme zwang Ein ehrner Schmied die ehrnen Bande."

172) Bd. I, S. 126. Elfmal hat sich Frey der Kantatenform bedient: zuerst in dem Gedicht „Terpsichore" (Bd. I, S. 35); dann im Schlußakt der Bundesfestspiele; zur Berner Säkularfeier; zur Weihe der Aarauer Kantonsschule; in „Heldenehren"; in „Ahasvers Erwachen"; zum Schweiz. Buchhändlerjubiläum; im Schlußbild der Zürcher Festspiele; in „Winkelrieds Heimfahrt"; zur Weihe der Zürcher Hochschule; in dem Gedicht „Beschwörung".

173) Eine ähnliche Vision liegt den frühen Gedichten Freys „Am Murtensee" und „Hallwyls Tod" zugrunde, s. Bd. I, S. 135.

174) Bd. I, S. 243.

175) Ebenda S. 47 und 340.

176) Es ist wohl aus solchen Erwägungen zu verstehen, daß ein Komponist wie Volkmar Andreae, dem die Dichtung kurz nach ihrer Entstehung, 1904, vorlag, auf die Komposition verzichtete.

177) Bd. I, S. 224 und 362.

178) 4. Dez. und 5. Dez. 1907.

179) Ein Korrekturabzug vom 10. Dez. 1907 (Druckerei Grunau, Bern), (Berner Rundschau, Heft 9).

180) Der Bund, 9. und 10. Dez. 1907, Nr. 580 und 582.

181) Mit Vulliemin in der Bibliothèque universelle 1899; mit L. v. François von Anton Bettelheim 1905; von Langmesser 1918, II. Aufl.

182) Am 21. Juni 1906 gelangte Freys Gattin an Betsy: „Und nun noch ein Anliegen meines Mannes ... Da die Briefsammlung nun mit Sicherheit so ziemlich die ganze schweizerische Korrespondenz umfassen wird — auch Prof. Rahn wird seine Brieffteuer geben, ebenso sind die an Johanna Spyri wahrscheinlich nun doch erhältlich — ... glauben Sie nicht, es würde ihr, der Sammlung, wohl anstehen, wenn die gesamten Briefe an die geliebte Schwester und Mutter ... nicht nur dabei wären, sondern den wertvollsten Bestandteil der Sammlung bildeten?" Schon nach zwei Tagen traf die Antwort ein, die sich zuerst auf eine Anregung bezog, sich von E. Würtenberger malen zu lassen: „Was ich zu Ihrem Briefe und zu Ihres lieben Mannes Vorschlägen sage? Fragen Sie mich? Ich bekreuzige mich dreimal davor! Sie beglückwünschen mich zu meiner grünen ländlichen Stille und wollen mir sie rauben? Die ‚Stillste im Lande' wollen Sie für die Galerie ‚berühmter Eidgenossen' abkonterfeien lassen? Liebes Herz, Sie sind naiv ... wollte ich aber, die ich eigentlich gar nichts mehr hier bin, sondern zu den Meinigen ins 19. Jahrh. zurückgehöre, mich im 20. als zerfallender Überrest von einem namhaften Künstler malen lassen, so wäre das Unnatur, ein Unding, und könnte niemals zur Befriedigung des Malers gelingen. Zudem — Sie kennen mich nicht. — Sie ... können sich gar keine Vorstellung machen von dem Grade meiner Unpersönlichkeit. — Ich bin nur eine Frau, eine jeder Emanzipation in aller Ewigkeit unfähige Frau, die ihre wahre Form und Freiheit nur in einem andern Geiste findet. Also — zum Beispiel — ohne unsere geliebte Mutter, ohne meinen Bruder, ohne meinen Herrn im Himmel bin ich mir selbst, bin ich überhaupt als Persönlichkeit undenkbar. Menschen dieser Art nun tragen keine festen charakteristischen Züge, und man kann und soll sie nicht porträtieren. Lassen Sie mich also im Frieden meiner grünen Rischmatt. Der ‚Hüter des Tals' ist mein Schutz. Er führt ein blankes, scharfes Schwert. — ... Sie erraten nun schon, was ich Ihnen weiter sagen muß? Ihnen, Herrn Dr. Langmesser und noch mehreren andern gegenüber machte ich stets denselben Standpunkt geltend. Meinem Bruder, als er noch lebte, war nichts so peinlich zuwider wie die Publikation von poetischen Bruchstücken und Privatbriefen nach dem Tode dessen, der sie niederschrieb und sich nun nicht mehr gegen die Indiskretion seiner Nachfahren schützen kann. Darin bin ich immer fest zu ihm gestanden und werde, solang ich lebe, diesen Standpunkt nicht verlassen. Ich bleibe bis ans Ende im Schatten meines Bruders und darf ihn um keine Linie überschreiten ... Versuchen Sie also nicht, mich auszujäten ..." Nachschrift: „Ich meine übrigens, Ihres Mannes Werk würde verlieren, wenn er nicht in seinem Stile, dem Schweizerstile weiterbaute, und kann mir sein nächstes Buch ‚C. F. Meyer im Briefwechsel mit seinen Schweizer Freunden' sehr hübsch ausdenken." Dazu ist zu bemerken: 1. Drei Jahre vorher hatte Betsy selbst in den „Erinnerungen" an ihren Bruder viel Persönliches, Intimes mitgeteilt, allerdings in ihrer persönlichen Aufmachung. 2. Sie selbst hatte Frey nicht nur Briefe, Tagebuch der Mutter usw. für die Biographie ausgehändigt, sondern auch die fast unverkürzte Aufnahme der Pariser Briefe freudig begrüßt. Das gleiche gilt für die Proben seiner frühen, unveröffentlichten poetischen Versuche. 3. Nie hat Meyer seinem Biographen gegenüber einen Wunsch ausgesprochen, seine „Privatbriefe" nicht zu veröffentlichen. Für die Auslieferung der Salis-Briefe hat er sich selbst eingesetzt. 4. Wie viele Jahre nach dem Tod des Briefschreibers müßten vergehen, damit ein „Privatbrief", d. h. wohl Familienbrief, kein Privatbrief mehr ist? Meyer kannte den biographischen Wert des Briefmateriales ebenso gut, wie die Zuverlässig-

keit und Diskretion seines Biographen und hat sicherlich der Schwester in der Mitteilung von Briefen keine Grenze vorgeschrieben. — Nicht leicht hat übrigens jemand sich selbst falscher nach außen dargestellt, als Betsy es hier tut: eine ausgesprochene Persönlichkeit, war sie von einem Selbstgefühl, das an Herrschsucht grenzte und von starker Selbstbefriedigung erfüllt. Der kleine C. F. Meyer hat einmal — ein Echo aus dem Familiengespräch — die Wendung gebraucht: „Wir und alle Guten"; ein gutes Teil dieser Einstellung blieb Betsy stets zu eigen. Sie kehrt in einem von Langmesser S. 529 veröffentlichten Gedicht C. F. Meyers wieder, das der gesunde Dichter nicht veröffentlicht hätte. Übrigens wurde nach Betsys Tod (1912) ein Teil dieser Briefe von Frau Meyer an d'Harcourt gegeben, der sie seinem 1913 erschienenen Buch über C. F. Meyer (I. Bd. La Crise) einverleibte. Dabei sind auch Briefe des Doktors Borrel, neben denen der Mutter, Betsys und Conrad Ferdinands. Ein Blick darauf, besonders auf die letztern, zeigt, mit welcher Diskretion dagegen Frey in der Schilderung der Psychose Meyers (1852) verfuhr.

183) Vgl. Langmesser S. 29, Bibliothèque universelle S. 110/113.

184) Unnötig, diese Epochen seelischer Wandlungen mit reichlichen Zitaten zu belegen. Hier nur einige wenige: 1867 an Fr. v. Wyß: „Im Ernst: eine gründliche Beseitigung meiner nervösen Reizbarkeit ist vielleicht der kürzeste Weg für mich, noch etwas Tüchtiges zu liefern ... eine neue Kraft ist mehr wert als alle Weisheit." 1872 an Rahn: „Ich kann mich auch einem ziemlich wohlfeilen Feuer, das jeder Dichter mehr oder weniger von Natur hat, nur sehr bedingungsweise überlassen, da ich meine Idee, nichts mehr und nichts weniger, verkörpern will. Ich stehe, wie M. Angelo sagte, vor dem Stein und sage mir stündlich: Courage, es steckt darin, es handelt sich nur darum, es herauszukriegen"; 1877 an Rahn: „Ich werde Wort halten, obschon die Vortrefflichkeit von Kellers Züricher Novellen mich sicher in Schatten stellen und vielleicht gar ungerechtfertigterweise als Nachahmer erscheinen lassen wird (Schuß von der Kanzel). Lieber würde ich mich andern Arbeiten zuwenden, deren Sujet mich keinen, jedenfalls keinen für mich ungünstig ausfallenden Vergleichungen aussetzt ..." Nach dem „Hutten": „... Überhaupt rühren mich diese Deutschen durch ihre Freude über mein armes Gedicht. Möchte es mir gelingen, in meiner Heimat nur ein Drittel der Anerkennung zu finden, die mir in der Fremde ungesucht zuteil wird." Ergreifend 1892: „Ich bin jetzt recht in den Händen des Schicksals." „... Alles das — und noch einiges andere, wäre ärgerlich, wenn es sich der Mühe lohnte, sich über etwas Irdisches zu ärgern."

185) Vgl. Langmesser S. 20 und 29.

186) Die poetische Nationalliteratur der deutschen Schweiz. Musterstücke usw. von Dr. J. J. Honegger. Bd. IV. Glarus 1876, S. 106—107, und Deutsche Dichtung, 1. Jan. 1891.

187) Neue Zürcher Ztg., 10., 11. und 12. Nov. 1908, H. Trog; „Bund", 8. Nov. 1908, J. V. Widmann; Köln. Ztg., 24. Dez. 1908, Kaeser-Kesser; Schöne Literatur, 10. Okt. 1908, P. Wüst; Hamb. Fremdenbl., 7. Dez. 1908, Teutenberg; Nationalztg. Nr. 48/49, 1908, Geßler; Frankf. Ztg., 4. und 6. Okt. 1908, C. F. Wiegand; Semaine Littéraire, 21. Nov. 1908, Guilland; Neue Freie Presse, 9. Aug. 1908, Anna Fierz; Berl. Tagebl., 30. Nov. und Kreuzztg., 28. Nov., Teutenberg; Wissen und Leben, Heft 4 und 5, 1908, Anna Fierz; Propyläen, 25. Nov. 1908; Der Tag, 22. Aug. 1909, Wendriner; Lit. Echo ?; Tägl. Rundsch., 26./27. Okt. 1908, Carl Busse; Velhagen & Klasings Monatsh., Nov. 1908, C. Busse, usw. Es blieb Frey nicht erspart, daß in den Chor der für die große Briefgabe öffentlich warm Dankenden auch ein peinlicher Mißlaut fiel. Als im Okt.-Heft der „Rheinlande", 1908, sich eine Reihe von Schriftstellern über Briefpublikationen aussprach, schrieb Spitteler: „... Also,

ich verabscheue jede Herausgabe von Privatbriefen ... einzig mit C. F. Meyer habe ich eine Ausnahme gemacht, weil mich der Herausgeber zu überzeugen wußte, daß C. F. Meyer sogar seine Privatbriefe im Hinblick auf die Öffentlichkeit schrieb." Es war selbstverständlich, daß Frey diese Aussage, die sowohl Meyer als ihn selbst in ein ganz falsches Licht setzte, nicht unwidersprochen lassen konnte. Seine Erklärung lautete: „Im Oktoberheft der Rheinlande hat Carl Spitteler geäußert (folgt obiger Wortlaut). Hier liegt von seiten C. Spittelers ein Mißverständnis vor. Niemals habe ich gesagt, geschrieben oder auch nur gedacht, daß C. F. Meyer seine Privatbriefe für die Öffentlichkeit geschrieben habe. Ein Blick auf diese Briefe selbst widerlegt einen solchen Gedanken von vornherein unbedingt, der mir gewiß zuletzt zugeschrieben werden konnte. Vielmehr habe ich im Sinne einer Stelle aus Meyers Briefen selbst und aus langjähriger Kenntnis seines Charakters die Äußerung getan, C. F. Meyer habe grundsätzlich nie etwas geschrieben, was nicht jedermann lesen dürfe. Adolf Frey." (Nov.-Heft der „Rheinlande", S. 168.) Darauf begnügte sich Spitteler zu erklären: „Selbstverständlich sehe ich nun ein, daß ich die Worte meines Freundes Adolf Frey mißverstanden hatte." Die von Frey genannte Stelle stand in einem Brief an Spitteler *selbst*! (Bd. I dieser Briefe, S. 427): „Ich habe mir zum Gesetze gemacht, kein Wort zu schreiben, noch selbst zu reden, das nicht alle Welt wissen darf, und kann außerhalb dieser Sphäre der Loyalität nicht wohl existieren."

188) Bächtold I, S. 225.

189) Ebenda II, S. 176/177. Frey, Frühlyrik S. 9.

190) Ebenda I, S. 224 und 434.

191) S. Kellers eigene Äußerung darüber in den „Nachgelassenen Schriften" S. 19.

192) Neue Zürcher Ztg., 28. Sept. 1909.

193) Unterhaltungsbl. zur Tägl. Rundschau, 6. Sept. 1910.

194) Vom 27. Sept. 1909.

195) Euphorion XVIII. Bd., 1. Heft, S. 256 ff.

196) Vgl. S. 321—337 des Meyer-Buches, 2. Aufl.

197) Wo der Roman vor der Buchausgabe erschien.

198) 1912 bei Sauerländer, Aarau.

199) S. oben S. 56. Für die vierte Auflage wurde das Szenarium beigefügt und der Zweizeiler „Wo-n-i chum vors Schätzelis Hus, Ist mis Schätzeli nümme uf" gestrichen.

200) Vgl. Briefe C. F. Meyers Bd. I, S. 395.

201) Jahrg. 1891, Nr. 6.

202) Wahrscheinlich 1893, wofür auch das gleiche in einem Brief an O. Miller verwendete Briefpapier spricht.

203) C. F. Wiegand in „Wissen und Leben", VI. Jahrg., 2. Heft, 15. Okt. 1912.

204) An weitern Besprechungen sind u. a. noch zu nennen: Thurgauer Ztg., Nr. 289, 7. Dez. 1912; Sonntagsbl. d. „Bund", 27. Okt. 1912; Neue Zürcher Ztg., 28. Sept. 1912, zwei große Feuilletons von Fritz Enderlin.

205) Vgl. Bd. I, S. 339, Anm. 22.

206) Von einem ungenannten Herausgeber veröffentlicht im Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, VI. Bd., 1. Heft, S. 71 ff., 1864.

207) Ebenda angeschlossen: a) Artikel Kriminalproz. usw.; b) Pierre Giraud (der Gehilfe der Perregaux); c) fernere Erkanntnuß wegen der Perregantin; d) Nach-

träge, Grabschrift und Anmerkung 83 aus Vulliemins Fortsetzung der Schweizergeschichte J. v. Müllers (dtsch. Ausg. Bd. X, S. 249).

208) S. 46—100. Fetscherin bemerkt (S. 98 ff.) noch über die weiteren Quellen: „Die eigentlichen Prozeßakten, die allein Auskunft geben könnten, sind nicht mehr in unserm Archive vorhanden." An Aktenstücken sind außer dem Thurmbuch in dem sub 2 oben genannten Bd. VI noch dem Memoire beigegeben: 1. Die aufgefangenen Briefe der Perregaux, 18 St., mit dem interessanten Schlüssel zu den Namen darin, 2. Daten aus einem Taschenbuch, 3. Inhalt der Tablettes d'argent, auf die sie schrieb, 31 Briefe von Amelot, dem franz. Gesandten, 2 Schreiben von Katharinens Sekretär Giraud an den engl. Abgesandten Coxe und eines von Coxe an Giraud.

209) Der aargauische Historiker W. Merz-Diebold forschte im Berner Archiv nach, wo er sich schon früher einmal vergeblich nach den Prozeßakten für Frey umgesehen hatte, ohne ein besseres Resultat als schon Fetscherin zu erreichen: „Als ich", schrieb er 19. März 1901 an Frey, „seinerzeit auf Ihren Wunsch in Bern mich danach erkundigte, bekam ich die Antwort, was gedruckt sei, finde sich noch vor, nicht dagegen weiteres Material... Aber leider ist unter dem früheren Regiment verschiedenes verschwunden, was für gewisse Familien kompromittierend war." Und er wies Frey an den derzeitigen Staatsarchivar Dr. Türler als besten Auskunfterteiler. Vielfach behilflich für weiteres Material war auch Freys Kollege, Prof. Dr. Wilh. Öchsli. Am 4. Aug. 1903 sandte er ihm eine 17 Nummern umfassende Liste von Spezialwerken über Verfassung, Finanzwirtschaft usf. des Staates Bern im 17. Jahrh. Einmal fragt Frey nach der Unterschrift des Stadtschreibers um 1680; 23. Dez. 1906 sendet Öchsli ein seitenlanges Verzeichnis von Korrespondenzen und anderen Schriftstücken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., die dem Dichter die verschnörkelte amtliche und private Ausdrucksweise der Zeit vermitteln mochten; und Frey versäumte nicht, sich weiteres aus antiquarischen Katalogen zu notieren. Genauere Studien erforderte auch die Literatur über die Refugianten, wofür u. a. Mörikofers „Histoire des réfugiés de la Reformation" und Huber, „Die Refugianten in Basel" (Basl. Neujahrsbl. von 1894) konsultiert wurde. Über Titulatur und Verhältnisse der im aargauischen Königsfelden residierenden bernischen Landvögte belehrte ihn (6. Nov. 1906) Merz, über Berner Zunftvorsteher Prof. v. Mülinen von der Stadtbibl. Bern, von wo ihm auch der handschriftl. Thesaurus Topogr. hist. totius ditionis Bernensis 1729—1730 von J. R. Gruner u. a. m. benutzbar gemacht wurde (Brief v. Mülinen's, 16. Febr. 1910). Was Frey sich von diesem und anderm Material irgendwie nutzbar zu machen gedachte, trug er in sechs Hefte ein: da notierte er sich z. B. diesen und jenen markanten Vorfall, wie die Enthauptung Salomon Königs, der sich einen Privatschlüssel zu den Kriegsakten verschafft hatte, eine Rede des Venners Daxelhofen gegen Frankreich, das Ansinnen Berns an Neuenburg, den Gerichtsschreiber (Perregaux) von Vallengin zu verhaften, Auszüge aus Gabriel Weiß (B. Taschenbuch 1875/76), aus dem Hausbuch des J. R. Fellenberg (ebenda), die sprachliches Material lieferten, Inventare, allerlei Kuriosa, Daten über einzelne Personen, so aus dem Berner Taschenbuch von 1853, S. 301 über die Lebensgeschichte des „Don Jean" oder Abbé Jean de Wattewille oder Vatteville (1614—1702) mit der Charakteristik „geistvoll, bezaubernd, gewandt, kühn, intrigant, ohne jede moralische Tugend". Es werden Verse aus der Zeit aufgeschrieben, Mandate über dies und jenes, über Bewaffnung, Mannschaft, Bürgerwache u. dgl. m. Ergötzliche Auszüge lieferte „G. Heideggers Mythoscopia romantica oder Discours von den sogenannten Romans". Vor allem aber machte Frey sich eingehendes Studium der Pestverordnungen und medizinischen Schriften, kurz der ihm zugäng-

lichen Pestliteratur zur Pflicht, wobei ihm besonders „Johann Schröders vollständige und nutzreiche Apotheke, oder Trefflich versehene Medicin-Chemischer höchst kostbarer Artzney-Schatz, nebst Dr. Hoffmanns darüber verfasseten herrlichen Anmerkungen" allerlei „Kuriöses" verriet. Oder es finden sich in den Heften die pompösen Formeln der Hochzeitsadressen und ruhmreichen Carmina, aus denen der bombastische Preis eines „wohledlen, festen, gestrengen, treueifrigen Herrn", und einer „viel Ehr- und Tugendgezierten Jungfern" herausschallt. Wörtlich kopiert sich der Dichter aus einem Ceremonial von 1593 die im bernischen Gerichtsverfahren vorgeschriebenen Gebräuche, wenn ein offener Gerichtstag unter freiem Himmel gehalten wird. Und in seinen Heften liegt eine Nummer der Neuen Zürcher Ztg. vom 13. Juli 1911 mit einem Artikel: „Simson, Tänzer und Zeppelin. Die drei Holsteiner Hengste, angekauft für Avenches", die Frey, da sein Reitkapitel schon zwei Jahre früher vollendet war, wohl für eine spätere Auflage zur Kontrolle seiner Beschreibung des von Katharina gebändigten Holstenhengstes aufbewahrte.

210) 1909 erschien das IV. Kapitel „Der Zweikampf der Damen" in dem von Eugen Salzer, Heilbronn, herausgegebenen Sammelband „Unterm Firnelicht" und fand sofort die günstigste Aufnahme in der Presse.

211) Köln. Ztg. vom 25. Juli bis 13. Sept. 1912, in 37 Feuilletons.

212) Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten berichtigten zum Teil schon der Herausgeber und der Bearbeiter.

213) Wattenwil v. Burgenstein.

214) Über den historischen vgl. „L'abbé de Watteville, conseiller au parlement de Dôle, et sa mission Suisse" von Tony Borel, 1923 (N. Z. Ztg., 2. Dez. 1923, Nr. 1666), wo auch ein farbiges Porträt des merkwürdigen, 80 jährig verstorbenen Mannes erwähnt wird.

215) Das Bild befand sich 1912 im Schlosse La Sarraz bei Orbe. In zuvorkommendster Weise erbot sich Herr E. J. v. Wattenwyl zur Zusendung der Photographien Katharinas und des Abbé v. Vattevil und erteilte die Erlaubnis zur Reproduktion (Briefe vom 12., 19. und 28. Sept. 1912), von der Frey absah, weil er das Bild der Heldin in seinem Werk nicht durch das der historischen in der Vorstellung des Lesers beeinträchtigen wollte.

216) Hortensia v. Salis. Diss. von Lili Frey, Berichthaus 1920.

217) Vgl. Fr. Enderlin a. a. O. S. 63 ff.

218) Ein charakteristisches Beispiel dieser auch später geübten Technik z. B. Zschokkes „Freihof von Aarau". Einen Schritt vorwärts tat dann Jakob Frey in der „Waise von Holligen".

219) „Über den Wassern", Jahrg. 7, 5. Heft, 1914, S. 39 ff., Mumbauer.

220) Kunstwart, 1913, 1.-Juni-Heft, S. 320 ff., W. Schumann: „Es ist der Sieg einer hohen dichterischen Kunst, daß die vielfältigen Geschehnisse dieses Lebens nicht in ‚Sittenbilder aus der Schweiz des 17. Jahrh.' zerfallen, daß überall Natur und Jahreszeiten, Gestalten und politische Kräfte in ein gemeinsames inneres Wirken verbunden sind, dessen kräftige Äußerung das Leben der Wattenwilerin bildet."

221) Von den sehr zahlreichen und zum Teil trefflichen Besprechungen nenne ich hier nur noch: Paul Wüst, Die schöne Literat. Nr. 7, 14. Jahrg., 29. April 1913; Knippel, Preuß. Jahrb., Juni 1913, S. 544 und Schles. Ztg., 17. Juli 1913; Max Zollinger, Schweiz. Lehrerztg., 10. Mai 1913; Wiegand, Wissen und Leben, VI. Jahrg., 4. Heft; v. Greyerz, Sonntagsbl. d. Bund, 17. Nov. 1912; Literar. Jahresbericht des Dürerbundes 1913, S. 28 ff.; Sakheim, Beilage der Breslauer Ztg., 2. März 1913 und Allgem. Ztg., Königsberg, 6. April 1913; Nußberger, Morgenbl. d. Frankf. Ztg., 10. Aug. 1913; H. F., Bad. Neueste Nachr., Monatsbeil., 1913; Fritz

Marti, Neue Zürcher Ztg., 20. Nov. 1912; Schweizer Heimkalender 1914; W. W., Schaffhauser Intelligenzbl., 9. Nov. 1912; Aarg. Tagbl., 24. Nov. 1912; La Semaine Littéraire, 30. Nov. 1912 (W. Schenker); La Patrie Suisse, 26. Febr. 1913 (derſ.); Journal de Genève, 15. Nov. 1912 (Hans Trog); Die Schweiz (Schaer), 1. Dez. 1912; Aarg. Nachr., 30. Nov. 1912 (Z.); Das Vaterland, 17. Dez. 1912 (E. Korrodi); Königsb. Ztg., 22. Dez. 1912; Wiesbadener Tagbl., ?; Kreuzztg. 8. Juni 1912 (H. E. Hartmann); Der Reichsbote, 1. Dez. 1912 (O. Br.) uſw.

222) II. Aufl., 1919.

223) Feuilleton des „Bund" vom 13. Febr. 1878.

224) Neue Zürcher Ztg, 15. Dez. 1877.

225) Wenn Frey hier den Begriff einer Renaiſſance einſetzt, ſo hat er ſicherlich die Momente nicht überſehen, welche dieſe „karolingiſche" Renaiſſance von der ſpätern den Humanismus gebärenden unterſcheiden: die jener vorangehende ſchwächere und kürzere Unterbrechung der antiken Tradition, die ſtärkere Durchſetzung mit unverbrauchten völkiſchen Elementen, die das friſche Blut dieſes Sprößlings, des Walthariliedes, ſind und ihm einen Wert verleihen, den kaum eine Dichtung der „zweiten Renaiſſance" auf deutſchem Boden erreicht hat.

226) Die Feuilletonfolge, vom 16. Febr. bis 16. März 1879, die Frey im Sonntagsbl. d. Bund über Bächtolds Ausgabe Manuels im II. Bd. der Bibl. ält. Schriftwerke d. dtſch. Schweiz veröffentlichte, zeigt ſeine Vertiefung und ſein ſelbſtändiges, begeiſtertes Urteil. So in Nr. 10: „... ſicher iſt, ... daß die beiden Stücke („Krankh. d. Meſſe" und „Teſtament d. Meſſe") das Beſte und Großartigſte ſind, was die Polemik der Reformationszeit erzeugt hat. Wäre uns von Manuels Werken nichts erhalten geblieben als dieſe wenigen Blätter, ſo würden ſie uns bezeugen, daß er eines der größten ſatiriſchen Talente war, welches die Literaturen aller Völker überhaupt aufweiſen. Nirgends traten bei dem Berner Dichter wie hier eiſige Ironie und beißender Spott mit ſolcher Kraft hervor, und nirgends auch wird ihre Wirkung in ſolchem Maße dadurch gehoben, daß ihnen ein erſchütternder Ernſt gleichſam den Rücken deckt und die Berechtigung ihres Seins und ihres ſtrafenden Vorgehens dartut."

227) Vgl. Bd. I., S. 43 ff., 53 ff., 69, 160 ff.

228) Ob ſich, es wäre noch zu unterſuchen, bei ihm nicht franzöſiſche Einflüſſe nachweiſen ließen? Seine Landſchaft iſt wenigſtens eher Seine- als Bündnerlandſchaft.

229) Nachgelaſſene Schriften S. 93 ff.

230) Vgl. Bd. I, S. 199 ff. und 360.

231) Über naive und ſentimentaliſche Dichtung.

232) Daß Frey ſeine an Meyers Darſtellung ſich anſchließende Auffaſſung in der III. Auflage ſeines Meyer-Buches nicht modifizierte (S. 226), mag an ſeiner erſchütterten Geſundheit gelegen haben, die ihn, kurz vor ſeiner Operation, zu raſchem Abſchluß zwang. Die einlaufenden Korrekturbogen konnte er nicht mehr ſelbſt leſen.

233) Wie vor zwei Jahren den Sohn (vgl. Bd. I, S. 337), ſo hat die Heimat den Vater geehrt durch eine von der Literar. und Leſegeſellſch. Aarau geſtiftete Gedenktafel am Geburtshaus des Dichters in Gontenſchwil und ein zu ſeinem 100. Geburtstag errichtetes Denkmal, das am 15. Juni 1924 mit einer gediegenen und ſtimmungsvollen Feier eingeweiht wurde.

234) Die „Schweizer Dichter" ſind da und dort in die höheren Schulen der Schweiz eingedrungen. Zum Selbſtunterricht des Schülers vielleicht zu originell und doch ſchon vieles vorausſetzend, gehören ſie gewiß in die Hand des ſelbſtändigen, das Thema geiſtvoll anfaſſenden Lehrers.

235) Von weitern Beſprechungen ſeien noch erwähnt: Deutſcher Reichsanzeiger, 4. April 1918; Baſler Nachr., 5. Nov. 1916; Dtſch. Ztg., 1. Aug. 1916; Münch.-

Augsburger Abendztg., 30. Juli 1919; Hamb. Korresp., 3. Aug. 1919; „Die Schweiz", Sept. 1919, von Alb. Geßler.

236) Vgl. Bd. I, S. 225.

237) Die Motivaufzeichnungen: Geiger (Des Fiedlers Dank), Aug. 1909; Theater (?), 22. Sept. 1910 (ungedruckt und nicht mehr vorhanden); Paradies nach Abzug des Menschenpaares (? Der Engel des Paradieses?), 21. Juni 1909; Lit.-Historiker um Rosenhecke, worin G. und Fr. v. Stein, 3. Juli 1909; Lied oder Liebe im Schleier (? Sehnen?), 23. Okt. 1910; Rosenstrauß (?), Aug. 1909; Brief unterm Kissen, 6. Okt. 1909; Lenzgang, 17. Mai 1910; O laß mich nicht aus meinen Träumen stürzen, 22. Okt. 1910; Rucksack-Jagd, 14. Okt. 1910; Eisenbahnchristkindchen, 6. Jan. 1913; Eine singende, klingende Flamme, 1. Jan. 1913; Dreibündengeneral Rudolf v. Salis, 30. Okt. 1910; Der geschüttelte Birnbaum, Das geistreiche Buch, 19. Sept. 1919; Vergiß es nie, 17. Okt. 1910; Der Christbaum (Weihnachtstännchen), 7. Okt. 1910; An die Nachtigall, 26. Nov. 1911; Stille im Zimmer: da entblättert ihre Rose und fällt auf mein Blatt (Die Rose), 11. Nov. 1909; Augentrost, 11. Juli 1909; Jünger im Regen mit Christus (Das kommende Reich), 12. Jan. 1909; Der Dierlitzbaum (Luginsland), 8. Juli 1909; Springblume (Bergaufenthalt), 16. Juni 1909; Pallas und die Flöte (Euterpens Flöte), 23. Okt. 1911; Bienensaug, 3. Nov. 1911; Komposition nach dem Tode (Das Konzert), 2. Dez. 1912; Licht durchs Zimmer getragen (?) (nicht mehr vorhanden und ungedruckt), 28. Sept. 1910; Mein Garten, 5. Dez. 1912; Schön ist's im Hirtenland, Sept. 1909.

238) Zuerst gedruckt in „Wissen und Leben", 2. Heft, 1909; hübsch besprochen von J. V. Widmann im „Bund", 23. und 24. Nov. 1909.

239) Fritz Enderlin, Neue Zürcher Ztg., 25. Nov. 1913; Ed. Korrodi, Deutsche Tageszeitung, 14. Nov. 1913 (1916?); Unterhalt.-Bl., 20. Jahrg.; „Bund", 23. Nov. 1913, Nr. 47, H. St. (Herm. Stegemann); Landbote u. Tagbl. von Winterthur, 19. Nov. 1913 und „Sonntagspost" des Landboten, 7. Dez. 1913, E. P. (Planck); Die „Schweiz", Heft 15, 1913 (B. v. Orelli); Thurgauer Ztg., 9. Dez. 1913 (H. Hasenfratz); Schaffhaus. Intelligenzbl., 21. Nov. 1913; Wissen und Leben, S. 377 (1913), Anna Fierz; Kölnische Ztg., 22. März 1914; Dresdener Anzeiger, 27. Nov. 1915; zahlreiche Besprechungen von „1813" fanden sich in einer Reihe deutscher Zeitungen, die den Text abdruckten; eine größere Anzeige in den Frankf. Nachrichten von C. F. Wiegand, 4. Mai 1913, von Teutenberg in „Der Volkserzieher", 6. Juli 1913, Vossische Zeitung, 13. Mai 1913; Über die Hochschulkantate: Anna Fierz in „Wissen und Leben", 15. Juli 1914; Deutsche Literaturztg., 26. Juni 1915; Literar. Echo, 1. Okt. 1914 u. a. m.

240) Paul Wüst, 10. Mai 1914.

241) Als einen partiellen Vorläufer der Universitätskantate ist die erste und zweite Strophe eines Gedichtes zu betrachten, das die Universitätsbehörden im Jahre 1908 von Frey erbaten. Es galt einer Dankadresse, mit der ein hochgesinnter Donator an die Pensionskasse der Hochschule, der Großkaufmann Abegg-Arter, geehrt wurde. Das Gedicht ist, seinem Zweck entsprechend, nicht in die Öffentlichkeit gedrungen:

„Fernab vom schrillen Markt und vom Gebrause
Des Tags und seinem heftigen Verlangen
Entfachen Ampeln wir in stiller Klause,
Verstrickt in Werk und Loose, die vergangen;
Wir spähen ernst und hoffend in das krause
Antlitz des Weltgeists, drüber Schleier hangen,
Und sehn beglückt aus weh'nden Faltenritzen
Zuweilen seine dunklen Augen blitzen.

Was wir erlauscht in friedevollen Huten
Einsamer Stunden, und aus Vorzeitspeichern
Erschürft vom Wahren und vom Guten,
Das bringen freudig wir hervor aus bleichern
Bezirken unsrer Kammern an die Gluten
Des Tags, den Kranz der Jugend zu bereichern,
An alten Fackeln neue zu entzünden,
Mit altem Geiste jungen zu verbünden.

Du aber hefteſt deine hellen Blicke
Auf aller Länder Märkte, die Gezeiten
Des Goldes und des Silbers, die Geschicke
Der Ernten und der Spindeln fremder Breiten
Und witterſt der Dämonen Huld und Tücke,
Die Schätze baun und ihren Sturz bereiten.
So weiß dem Vaterland Dein kluges Sinnen
Des Goldes Zauberader zu gewinnen.

Und über Deinem Herd und Horte schweben
Die Flammen, die das Irdische verklären;
Drum mochteſt Du die edle Gabe heben
Von Deines Heimes schimmernden Altären,
Wenn unser Abend schauert und das Leben
Zermürbt, uns fahle Sorge abzuwehren:
Dankbar wird noch in fernen Enkelzeiten
Mit Deinem Schatten das Gedenken schreiten."

242) Die Hochschulkantate erschien im Art. Institut Orell Füßli, Zürich: „Feſtkantate zur Universitätsweihe in Zürich 1914 von Adolf Frey." Den Gluck-Prolog veröffentlichte der Lesezirkel Hottingen: „Christoph Willibald Gluck. Prolog zur Feier seines 200. Geburtstages am 4. Juli 1914 im Dolderpark von Adolf Frey. Zürich, Lesezirkel Hottingen. 1914."

243) Malans, 9. Sept. 1911: „... In der Tat hatte ich ganz zufällig — in meinem alten Koffer — einige Schriften gefunden: hauptsächlich Briefe und Rechnungen des Herkules (jüngerer Bruder unseres Urgroßvaters). Sodann einige ältere Briefe von Persönlichkeiten am Hof Ludwigs XVI., aber ohne viel Inhalt. — Auch ein Paket Briefe von Oberſt Peſtalozzi (Vater unseres Urgroßvaters — Ursina) an seine Frau sowie die Korrespondenz derselben mit ihrem zweiten, später geschiedenen Mann Pfarrer Schintz — Schwager von Lavater, wenn ich nicht irre. An Briefen vom Urgroßvater sind nur einige sehr verflickte Entwürfe, hauptsächlich ein Schreiben an Matthisson, dann einige Korrespondenzen, sein und seiner Freunde Buxdorff und Bourcart Austritt aus dem Regiment betreffend, und das von ihm verfaßte „Memoire" gegen den Oberſt Bachmann, sowie ein Entwurf zu einem zweiten „Memoire" in derselben Sache. Außer dem eingehenden — sehr würdigen — Schreiben des Urgroßvaters an den General, Inhaber des Regiments Salis-Samaden, hat es noch einige Briefe vom Vater des Dichters sowie von den Kameraden Buxtorf, Bourcart, Karrer (Kaſſer?), Saluz, Remi Frey, Guyer v. Mandach, sowie das Antwortschreiben des Generals Salis-Samaden." Eine Einladung nach Malans, wo die Sachen seien, war beigefügt. Doch kam, da auch Fr. v. Tscharner bald starb, Frey nicht mehr zur Benutzung. Ob diese anderweitig erfolgte, ist mir nicht bekannt.

244) Eine Anzeige der R. Hunzikerschen Gotthelf-Ausgabe und eine Mahnung enthielt u. a. ein Feuilleton d. Neuen Zürcher Ztg. vom 3. Dez. 1912 von A. Frey;

weitere Gotthelf-Artikel Freys sind: Deutsche Literat.-Ztg., 17. Febr. 1900; „Ein neues Gotthelf-Bildnis" Neue Zürcher Ztg., 19. Febr. 1914.

245) So figurierte A. Frey in Elise Polkos „Dichtergrüßen", sollte für Paul Bandtes „Schatzkästlein der Poesie" ein Dutzend Gedichte beisteuern; für „Neulandfahrten" (Corray-Hößli, 22. Nov. 1911) „An das Vaterland"; in die „Schweiz. illustr. Sonntagsbl." Beitrag und Bild stiften; ebenso in den Kalender „O mein Heimatland", in die „Elsäss.-lothr. Lesebücher", in eine Sammlung „Deutsche Dichtergebete", in eine Anthologie von Alb. Sergel, in die „Kunstdruckbl." von Chr. Weißer, in den „Deutschen Spielmann", in die Elsäss.-lothr. „Schulblätter", in eine Anthologie von Eugenie Schwarzwald Beiträge liefern; dann für das „Schweiz. illustrierte Sonntagsbl.", für den „Bund", für „Wissen und Leben", für die „Schweiz. Musikzeitg." am Eidgen. Sängerfest, mit 15 Nummern für eine Schulanthologie der Pädagog. Gesellschaft Bern, für das Schweizer. Jahrbuch von 1911 beitragen. Das alles nur für 1911.

246) 24. Okt. 1911 erklärte sich die Redaktion zum Abdruck bereit.

247) Deutsche Rundschau, 1. Okt. 1913, 40. Jahrg., Heft I, S. 74 ff.

248) Hans Trog über „Künstlergut, Künstlerhaus, Kunsthaus".

249) Deutsche Literaturztg., 1910, Nr. 36, 3. Sept. Vgl. Neue Zürcher Ztg., 12. Juli 1910.

250) Es wurden ihm zwei Stunden (stilistische und deutsch-pädagogische Übungen) abgenommen und seinem ehemaligen Schüler Robert Faesi übertragen.

251) Der Nekrolog wurde von Ed. Korrodi (Deutsche Rundschau, 38. Jahrg., Heft 4, Jan. 1912) übernommen. Auch eine Anfrage von J. V. Widmanns Sohn Max, ob Frey die Herausgabe der Briefe des Freundes übernehmen wolle (12. Sept. 1912), mußte er verneinend beantworten.

252) So brachte z. B. das Beibl. d. Frankf. Nachrichten vom 7. Mai 1913 eine Orientierung über Frey von C. F. Wiegand, die „Süddeutsche Sängerzeitung (1. April 1913) Einführung und Bild; einen Faksimiledruck des handschriftlichen Preisliedes brachte die „Kleine Presse", 6. Mai 1913.

253) Eine Würdigung der schwungvollen Komposition Hegars s. Süddeutsche Sängerztg. a. a. O. S. 191 („ein Meisterwerk Hegars").

254) Mehr als die ihm vom Hofmarschallamt übersandten Dinge, die silberne Kaisermedaille und eine populäre „Geschichte der Hohenzollern", erfreute ihn die Depesche der Preisrichter („Des Dichters, dessen Sang dem Wettstreit besondere Weihe gegeben, gedenken verehrungsvoll Hermann Kretzschmar, Maximilian Fleisch, Prof. Dr. Beier, Prof. Buths, Prof. Sitt, Wilh. Bangert, Ernst v. Schuch, Hans Pohl, Max Friedländer, Ministerialdirektor Schmidt"). Der zuletztgenannte, bald danach zum preußischen Kultusminister berufene Unterzeichner gab seiner Freude am 31. Mai 1913 noch brieflich Ausdruck: „Ihr freundlicher Brief hat mir und, soweit ich ihn andern Unterzeichnern des Telegrammes mitteilen konnte, auch diesen aufrichtige Freude bereitet. Leid tut es mir, wenn Ihnen nicht von sehr vielen andern gesagt worden ist, wie die festliche Stimmung der Frankfurter Tage durch Ihre herrliche Dichtung gehoben wurde. Gefühlt haben es viele, auch der Kaiser, der den nationalen Schwung lebhaft empfand und betonte. Nur die Unruhe der Tage ist schuld, wenn es nicht zum Ausdruck Ihnen gegenüber kam. Vertraulich kann ich sagen, daß er schon am letzten Wettstreittage bestimmte, das den Vereinen gestiftete Erinnerungszeichen möchte auch Ihnen übermittelt werden. Sollten Sie Herrn Dr. Hegar sehen, so bitte ich ihn herzlich zu grüßen. Ich war $1^1/_2$ Tage mit meiner Frau in ihrer Zürcher Heimat, mußte den Wunsch, Sie und ihn aufzusuchen, aber im Drang mannigfacher Pflichten aufgeben ..."

255) C. F. Meyer, III. Aufl., S. 377. Vgl. Bd. I, S. 275 und 367.

256) „Lassen Sie mich", schrieb ein Leser der zuerst in der Neuen Zürcher Ztg. veröffentlichten Seiten und des Nachrufes in der „Deutschen Rundschau" (Juni-Heft 1912, Nr. 9), Robert d'Harcourt, „unverzüglich ... Ihnen meine wärmste Bewunderung aussprechen ... Sie besitzen eine Gabe, die ich doch so verschwindend selten bei deutschen Schriftstellern gefunden habe, und dies ist: wirklich schildern, wirklich veranschaulichen. Es wohnt Ihrer Sprache und Ihrem Talent etwas so Eigenes, unleicht Definierbares inne. Gleichzeitig so schlicht und so ergreifend zu schreiben ist doch so wenigen Ihrer Sprachgenossen gegeben! Scheinbar erzählen Sie nur, aber wie machen Sie es, daß bei Ihnen das Erzählen, das Tatsächliche sich in so tiefe, eigene Poesie wandelt? Es liegt über Ihrer Art etwas Lichtes, Ruhiges, Sicheres, eine poesiedurchwebte Gleichmäßigkeit, ... die mich an unsere ersten französischen Stilisten erinnert." Zu diesem interessanten Stilurteil eines Franzosen ist zu bemerken, daß Frey nie auch nur den geringsten Einfluß französischer Literatur erfahren und sich außer mit Erckmann-Chatrian, während seiner Studentenzeit (Bd. I, S. 342), meines Wissens nie mit einem französischen Prosaisten eingehender beschäftigte.

257) Feuilleton der Neuen Zürcher Ztg. vom 6. Okt. 1912.

258) Vgl. Bd. I, S. 181.

259) Es war bei dieser Gelegenheit, daß sich C. F. Wiegand („Zu Adolf Freys Festspielen") in „Wissen und Leben" (15. Okt. 1912) über die histor. Dramenstoffe der Schweiz und Freys Stücke eingehend aussprach.

260) Die Stelle heißt dort: „Das Steinwerk enthielt zwei durch ein Kreuz verbundene Gestalten, und dieses Kreuz glich an Größe und Verhältnissen vollständig dem auf der Klosterwiese zur Schau stehenden, welches von beiden dem andern nachgeahmt sein mochte." Es ist natürlich ausgefallen: „so daß (oder wobei) es unentschieden blieb" usw.

261) St. Galler Blätter 1911, Nr. 40, S. 320 (C).

262) Druck und Verlag Art. Instit. Orell Füßli, Zürich.

263) Eine eingehende musikkritische Würdigung von Hegars Werk findet sich in Neue Zürcher Ztg., Sonntag 19. April 1914, Nr. 593 (Die Festkantate) von E. J. (Ernst Isler, dem bekannten und bedeutenden Musikreferenten).

264) „Es ist", ließ sich das offizielle Dankschreiben der Erziehungsdirektion vernehmen, „der Erziehungsdirektion ein dringendes Bedürfnis, Ihnen für die Dichtung der Festkantante ... im Namen der kantonalen Behörden den angelegentlichsten Dank auszusprechen ... Darüber herrscht nur eine Stimme, daß die Festkantate in hervorragender Weise zur Vertiefung des Eindruckes des Weiheaktes der Universitätsfeier beigetragen hat. Die Gedankentiefe des textlichen Inhaltes der Kantate in der vollendet schönen dichterischen Form mußte in Verbindung mit dem harmonischen Wechsel wahrhaft schöner Musik einen tiefen unauslöschlichen Eindruck ... hinterlassen ... Wir danken Ihnen dafür. Gern wollen wir hoffen, daß Ihnen noch recht lange vergönnt sei, unserer Universität Ihre wertvollen Dienste zu leihen und auch als weitgeschätzter vaterländischer Dichter an der Förderung der Kulturgüter unseres Volkes tätigen Anteil zu nehmen ..."

265) Eine zweite Aufführung fand an dem darauffolgenden Sonntagvormittag, eine dritte am 3. Mai in der Tonhalle statt. Dann kam es im Winter 1919 zu einer Wiederholung, die der Dichter ebenfalls nicht mehr hörte.

266) Verlag von Rascher & Cie., Zürich u. Leipzig 1913. Aus einer Arbeit für das Zentralblatt des Zofinger Vereins erwachsen, schilderte das Buch die ersten Eindrücke des Studenten und jungen Poeten von Freys Persönlichkeit und ging dann zu

trefflichen, wohlfundierten Darlegungen über den Dichter und Prosaisten Frey über. Eine Besprechung im Jahresbericht des Dürerbundes 1913 von Wolfgang Schumann bemerkt: „Eine Einführung in Adolf Freys Schaffen schrieb Fr. Enderlin mit großer Wärme, tiefdringendem Verständnis und kritischem Geschick ohne überflüssige Lehrhaftigkeit — ein vorbildliches kleines Buch."

267) Es liegt kein Anhaltspunkt darüber vor, ob die eine oder andere Wiederholung zustande kam.

268) Wie es um seine Gesinnung bestellt war, das verriet das Gedicht „Falter". („Stundenschläge" S. 41/42.)

269) Bottmingen, Kt. Basel 9. Okt. 1914, 2. Komp. Bataill. 55. Am 23. Juni 1913 war ihm aus Bochum eine weitere Vertonung von R. Zott gemeldet worden, so daß nun das Halbdutzend Komponisten des Liedes voll war.

270) „Ganz prachtvoll schlossen sich die aus einem Nebenraume her ertönenden, vom Häusermannschen Privatchor vorbildlich gesungenen Klänge dem gesprochenen Prolog an ... Hoch über eine Gelegenheitskomposition erhebt sich Hegars von fein durchgebildetem Chorsatz getragener ‚Festgruß'; vom Besten und Edelsten, das Hegar an Eigenem besitzt, hat er in dieses Chorwerk gelegt. In berauschender Fülle, entsprechend dem reichen Lebenswerk dessen, dem sie galten, senkten sich die edeln Harmonien herab, fanden sich mit den Worten ‚Berauschte dich ein süßer Schall' in zarter Stimmung zusammen, aus der sich dann, wie ein volksliedartiges Gebilde von inniger schlichter Melodik der Schluß des Stückes erhebt, unbewußt hinweisend auf den Nährboden, aus dem auch die Kunst Adolf Freys vom Schönsten gezogen hat." (Ernst Isler, Neue Zürcher Ztg. vom 19. Febr. 1915, I. Abendbl., 200.) Die besonders schöne, von der berufenen obigen Feder erhobene Komposition Hegars, handschriftlich in meinem Besitz, ist leider weder im Musikhandel erschienen noch wieder aufgeführt worden, was sie wohl verdiente.

271) Vgl. Die Schweiz, Jahrg. XXIV, Nr. 1, 1920, S. 3 ff., wo die Rede abgedruckt ist, und Ed. Korrodis Festbericht in der Neuen Zürcher Ztg., 19. Febr. 1915, Abendbl.

272) Neue Zürcher Ztg., ebenda. Die Namen der Initianten waren: Dr. Lina Baumann, Dr. Franz Beyel, Dr. Fritz Enderlin, Dr. Fritz Hunziker, Dr. Eduard Korrodi, Dr. Esther Odermatt, Berta v. Orelli, Dr. Carl Friedrich Wiegand, Dr. Max Zollinger.

273) Berlin W 8, 15. Febr. 1915, Kultusministerium.

274) Aus den schweizerischen und deutschen Zeitungen und Zeitschriften, von denen kaum eine größere, die mit einem größern Essay ausblieb, seien genannt: Schweiz. Lehrerztg., 13. Febr. 1915, Nr. 7, M. Zollinger; Wissen und Leben, Franz Beyel und Anna Fierz („Über die schweiz. Ballade, 15. Febr. 1915, VIII. Jahrg., Heft 9/10); Bündnerisches Monatsbl., 15. April 1915, Dr. Max Schmid; Neue Zürcher Ztg., „Offener Brief", Carl Spitteler, 18. Febr. 1915; „Bund", Dr. M. Nußberger, 18. Febr. 1915; Le National Suisse, 18. Febr. 1915, M. M. (Marc Monnier?); Frankf. Ztg., Nr. 49, 18. Febr. 1855, Dr. Ed. Korrodi; Literar. Zentralbl. (Die schöne Lit., Nr. 4, 16. Jahrg., 13. Febr. 1915), Erich Jäger; „Der Gedenktag", Nr. 22, VI. Jahrg., Febr. 1915, D. G.; „Das Schweizerland", Konr. Falke; Winterth. Tagbl., 24. Febr. 1915, Fritz Hunziker; Pädagog. Ztschr., H. Schollenberger; Köln. Ztg., Herm. Kesser; Gazette de Lausanne, A. Guilland; Gottfr. Bohnenblust, „Schweizerland" („Schweizer Dichter"); „Die Lese", Paul Kaegi, usw.

275) Vgl. Kapitel II. Der Hochschullehrer.

276) Das Werk wurde in der Druckerei des „Berichthauses" in Zürich gedruckt, wo auch die Faksimiles hergestellt wurden, und von Hermann Haessel, Leipzig, verlegt.

277) II. Aufl., S. 124.

278) Es ist dabei von Interesse, bei dieser Gelegenheit Freys Urteil über den durch Gundolf wieder vom Altersstaub befreiten großen Historiker zu hören: „Starke Farben und tausend Striche verlebendigen hier das Versunkene; eine Unmenge wörtlicher Zitate aus Urkunden und Chroniken rufen den einfachen Geist und die altertümlich kräftige Sprache vergangener Zeiten wach. Die entschiedene, mehr dichterische als kritisch wissenschaftliche Auffassung mußte dem Dichter behagen, der überdies auf diesen Blättern den letzten Toggenburger mit psychologischem Verständnis und Anteil porträtiert ... fand ... Doch die ewig forcierte und farcierte, häufig genug auf Kosten der Deutlichkeit erzwungene Schreibart, die immer gleichen, mit dem nämlichen Pathos auf Haupt- und Nebensachen gesetzten Akzente, der Mangel an energischen Einschnitten wie an zusammenhaltenden Verbindungen, das Herauspressen einzelner Bilder zum Schaden eines gleichmäßig klaren Vortrags — alle diese Eigenheiten Müllers erschweren die Aufnahme und Einprägung der Tatsachen und ermüden bald." Hier findet man die Forderungen Freys an gute Prosa negativ formuliert. (S. 47 ff.)

279) Einen großen Teil der Fragmente hatte Frey aus der Hand Betsys schon bei Abfassung der Meyer-Biographie in Händen gehabt. Frau Luise Meyer übergab sie dann Aug. Langmesser, was wahrscheinlich mit ein Grund war, warum Frey nach dem Rundschauaufsatz (1901) über Vinea seine Arbeit verschieben mußte. Er erhielt sie 1914 vollständig von der Tochter des Dichters; während er 1901 nur 3 Vinea-Fragmente vor sich hatte, waren es nun 14.

280) Vgl. unvoll. Prosadicht. S. 23 und weiteres zu diesen Fragen S. 26.

281) Ebenda S. 159.

282) Das schließt natürlich eine sehr frühe histor. Bekanntschaft und Anregung nicht aus, wie sie Betsy immer betonte. „König Friedrich der Zweite", die 1880 entstandene, 1881 zuerst im „Deutschen Familienblatt" gedruckte Ballade ist wohl die erste Niederschrift eines Motivs aus dem Sagenkreis um Friedrich II., hat aber mit den Vinea-Plänen nichts zu tun.

283) In diesem Jahr, 1887, schreibt Meyer an Haessel, er habe die „allernatürlichste, aber psychologisch merkwürdige Begründung für Vineas Verrat" gefunden. Diese „Begründung" ist wahrscheinlich das „Geheimnis", d. h. Vineas unausgesprochener Gedanke des Verzichtes auf kaiserlicher und päpstlicher Seite. Da schon nach dem Wortlaut der obigen Briefstelle andere Pläne bestanden haben müssen, so steht dieser merkwürdige Plan zwischen den an Heinrich VII. anknüpfenden, vor 1887 (1883—87?) fallenden Entwürfen, deren Keim die Expositionsskizze bildet, und den 1900 und 1901 an Kögel und Frey mitgeteilten Planskizzen, welche Elemente (wenigstens der an Frey) alle früheren Pläne enthalten. Die „ernstliche Inangriffnahme" begann also mit der Einführung des „Geheimnisses" und der Frau Vineas 1887.

284) Das Balladenmotiv der verwechselten Becher und des einzelnen Giftbechers: „Cesare Borgia" (Romanzen und Bilder) schon vor 1870; dann in der Richterin. Eine weitere Frage, die nur mit Vermutungen beantwortet werden kann: wie Meyer die reichen Vorgänge zu verwenden gedachte, welche mit dem Lyoner Konzil und überhaupt den Beziehungen zu Innocenz IV. zusammenhängen. Nur die Expositionsskizze und die Planskizze lassen einiges erkennen, z. B. daß als Gesandter nach Lyon an Stelle Vineas der gegen ihn kontrastierend sich abhebende Suessa treten sollte.

285) Zwanzig Balladen S. 87.

286) C. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester. Berlin, Paetel, II. Aufl., 1903, S. 208 ff.

287) „Die Schweiz", Jahrg. XXIV, Nr. 1, 1920, S. 29.

288) Der Sendung war eine Photographie Roses „aus jüngern Jahren" beigefügt, deren Reproduktion in einer zweiten Auflage der Briefe in Aussicht genommen werden soll. Der kräftige, sympathische Kopf mit der breiten, kantigen, nach den Augenbrauen hin sich wölbenden Stirn, den scharf und entschieden blickenden Augen, dem starken Schnurrbart und dem gut ausmodellierten Kinn erinnert etwas an einen weicheren Nietzsche.

289) Vgl. Bd. I, S. 189.

290) Zwei Jahre lang — er war 1918 abgeschlossen — lag der II. Bd. beim Verleger des I., Rascher & Cie., bis ihn dann der H. Haessel'sche Verlag übernahm und 1920 mit einer Unterstützung der Stiftung für wissenschaftliche Forschung der Universität Zürich herausbrachte. — Zu der Frage der Radiertechnik Weltis vgl. die aufschlußreichen, interessanten Feuilletons von Dr. Wartmann: Neue Zürcher Ztg., 22., 26., 28. und 29. Okt. 1913.

291) Auf die Bedeutung der Welti-Bände Adolf Freys hat Hans Trog wiederholt hingewiesen: in der Neuen Zürcher Ztg. vom 14. Okt. 1914, auf den ersten Druck der Einleitung in der Deutschen Rundschau verweisend, in Neue Zürcher Ztg. vom 3. Dez. 1919, wo die vom Verlag veranstaltete separate Ausgabe der Einleitung angezeigt wird, im „Adolf-Frey-Buch" S. 61 ff.; nach Freys Tod beim Erscheinen des II. Bd. in der Neuen Zürcher Ztg vom 1. Aug. 1920. Einen feinen Essay widmete Anna Fierz dem I. Bd. in „Wissen und Leben" (1. Jan. 1916); dann ist noch zu nennen: „Der Bund", 29. Juni 1919; Tägl. Rundsch., 18. Dez. 1915 und 12. Juli 1920; Straßburger Post, 23. März 1918; Bibliothèque universelle, Sept. 1916; Revue Suisse; Neue Zürcher Ztg., 3. Juni 1920; Bremer Ztg., 11. Juli 1920.

292) Vgl. hierzu Zürcher Katalog d. Jubiläumsausstellung von 1912, S. 48, Abb. IX.

293) Vgl. Briefe Weltis I, S. 193.

294) Hodler selbst erklärte das Gespenst als den Tod resp. die Todesgöttin (vgl. Freys Hodler S. 19). Der dort ausgeführte psychologische Zusammenhang („die Konzeption des Ganzen sei durch gesundheitliche Bedrängnis verursacht worden, die ihm [Hodler] oftmals die bange Frage aufnötigte, ob er den nächsten Morgen noch erleben würde") stützt meine Ansicht, daß Hodler in dem entsetzt Auffahrenden sich selbst dargestellt habe. Das Gesicht hat meines Erachtens Ähnlichkeit mit dem des „Studenten", wenn man vom Bart absieht: die starken Augenbrauen, das zurückweichende Kinn, die in die niedere Stirn fallenden Haare, die schmalen Schläfen dürften die Hodlers noch vor der Zeit der Entstehung der „Nacht" sein (vgl. auch bei Ew. Bender, Die Kunst Ferdinand Hodlers, die Bildnisse Nr. 116 und Nr. 234).

295) Es erschien nach einem vorhergegangenen Abdruck in der Deutschen Rundschau (Febr.-Heft 1921) von Lina Frey herausgegeben bei Haessel 1922.

296) Wie Hodlers graphische Qualitäten die Reproduktion in Schwarzweiß (Holzschnitt) begünstigen, zeigt E. Würtenberger in den Beigaben zu Freys Buch.

297) Frey beriet u. a. die bekannten Werke von Dändliker, Schweizer, Meyer v. Knonau, Zimmermann, Gelzer, Vögeli über d. Kt. Zürich; J. C. Bluntschlis „Denkwürdigkeiten"; J. Th. Scherr, „Meine Beobachtungen"; Oberstl. Friedrich Schultheß, „Aufzeichnungen über die Strauß-Bewegg. u. d. 6. Sept. 1839"; Leuthy, Gesch. d. Kt. Zürich von 1794—1830; Escher, Erinnerungen; Bluntschli, Gesch. d. Rep. Zürich; Dändliker, der Ustertag; Vögelin, Zürcher Taschenbuch; Allgem. dtsche.

Biogr. Bd. IX; Neuer Nekrol. d. Deutsch., XXV. Jahrg.; W. Zimmermann, Die Hellseherin in Pfäffikon; Jos. Schauberg, Polit. Betrachtgn. üb. d. Stiftg. einer neuen Hochschule; Die Reden im Großmünster bei der Einsetzung usw.; B. Hirzel, Mein Antheil an d. Ereign. d. 6. Sept.; Derselbe: „An meine Mitmenschen im Kt. Zürich"; J. D. Strauß, „Sendschr. usw." (Verein z. Förderung d. Volksbild.); Die Ratsakten, Aufrufe des Glaubenskomitees; Protokolle; Zeitungen (Der Schweiz. Beobachter, Der Republikaner, Appenzeller Ztg.); Das Küsnachter Memorial; „Betrachtungen üb. d. Revol. i. Z. in Briefen eines Zürichers an einen Basler" (1839); „Gespräch zw. Jakob u. Konrad"; „Gespräch zwischen zwei Landbürgern d. Kt. Z."; „Kampf u. Sieg v. 6. Herbstmonat usw." von J. M. Krieg; Joh. Schmidli, „Singendes u. spielendes Vergnügen reiner Andacht". Lobwassersche Psalmen; Disteli-Kalender v. 1840; „Ein schönes neues Lied usw. üb. Sr. Wohlehrwürden Herrn Pfarrer Dr. Bernh. Hirzel vulgo Blutpfaff" (Druckerei Walser in Arlesheim) u. a. m.

298) Es waren hauptsächlich Übersetzungen der Sakuntala, wovon u. a. ein Stück im „Morgenblatt" abgedruckt war, u. a. Sanskritdichterwerke; Arbeiten aus dem u. üb. das Hebräische; ein hebräisch und deutsch abgefaßtes Gedicht „Gericht des Todesboten üb. d. Erdkreis". In Paris stand er in Verbindung mit dem Orientalisten Henschel. Für seine politischen Schriften ist ein seltsames Gemisch von Ehrlichkeit und Selbsttäuschung charakteristisch: „Mein Antheil" usw. sucht die Blutschuld abzuwälzen und ist sehr geschickt (wenn auch z. T. mit Widersprüchen) abgefaßt.

299) Nach den früher erwähnten Publikationen (vgl. Bd. I, S. 360) die in der Deutsch. Rundsch., Juli-Heft 1919, veröffentlichten Gottfried-Keller-Anekdoten: „Allerhand von Gottfr. Keller."

300) So schreibt Hirzel von Baden aus, von wo er Maria nach Paris bringen will — ein bei Frey nicht berücksichtigter Zug —, im Januar 1847 einen Brief voll Details, die einen Romanschreiber locken konnten (Nr. 115 der Briefe) und der für die ethische Verfassung, wie für einen gewissen selbstgefällig romanhaften Hang, aber auch für gütige Fürsorge in seinem Wesen charakteristisch ist: „Liebste Maria! Endlich Gott Lob ist die Zeit erfüllt! Ich schreibe Dir dies von Baden aus, damit ich Dich schneller bei mir habe. Aber um Gottes Willen sage keinem Menschen weder wo ich bin, noch wohin Du gehst, oder alles könnte schlimm gehen. Diesen Brief erhältst Du durch einen Kutscher, welcher Dir den Koffer zum Einpacken mitbringt. Nimm alles mit, was Du hast, namentlich vom Bette, ausgenommen das Holz, das Laub, so viel Du kannst. Im Koffer findest Du einen Fußsack, damit Du auf dem Weg nicht an die Füße frierst, und im Fußsack 10 Fünflivres oder 21 fl. 10 β, um auszulösen, was Du etwa nach Deinen Andeutungen versetzt hast, aber einzig für Dich, liebe Marie, hörst Du? ... Wir können unsern Leuten später noch schicken, was wir wollen, jetzt haben wir für uns zu sorgen, oder auch jene können nichts bekommen. Der Mutter sage, daß ich sie freundlich grüße, und wir werden sie gewiß nicht vergessen, wenn sie artig gegen uns ist, und namentlich den Leuten sagt, daß Du mit einer vornehmen Familie als Gesellschafterin der Frau nach Italien verreist seist — doch da sie krank ist, so lege ich für sie, zunächst für ihre nötigsten Bedürfnisse 5 Thlr. oder 10 fl. 25 β bei. Grüß mir sie freundlich und sag ihr, daß ich mich bald besser stehen werde als je zuvor und dich in meinem Leben nie verlassen werde, sie könne das schon daraus schließen, daß ich 150 Stunden weit herkomme, einzig, um Dich abzuholen. Der Kutscher, welcher nach meinem Auftrag im Sternen einkehrt, hat einen Wagen, dessen Fenster Du schließen kannst und sollst. Er wird gegen 8 Uhr anlangen und Dir diesen Brief bringen. Sobald Du ihn erhalten hast, so fülle Deinen Koffer, wenn Du etwas zu lösen hast, so geh sogleich und lös es. Dann setze Dich im Sternen ein und laß Dich, Du Einzige, Du mein Leben,

zu mir führen! Dem Kutscher — es ist der Meister selbst — habe ich es streng verboten, Nachfrage über irgend etwas zu halten. Sei zwar freundlich, aber etwas vornehm gegen ihn und laß ihn nicht sehen, daß Du irgend etwas entbehrst. — Einen Mantel werde ich Dir in hier kaufen. Mit geschlossenem Fenster und dem Schwal wirst Du hoffentlich nicht zu stark frieren. Im Sternen sage, daß Du von Deiner Herrschaft abgeholt werdest. Komm sobald Du kannst. Spätestens bis Abends. Im Voraus einen langen herzlichen Kuß von Deinem Bernhard.

P. S. In hier angelangt, dürfen wir, bis wir im Zimmer allein sind, nicht dergleichen tun, als ob wir uns näher kennen. Dann aber!!! Ach, meine liebe einzige Marie, wie glücklich bin ich mit Dir, wie unglücklich bin ich ohne Dich. Tausend Küsse von dem Deinen!"

301) Hierher die unveröffentlichte Satire über Reliquienmißbrauch und das Gedicht „Der glücklichste Mensch", s. Bd. I, S. 20 und S. 49. In den Gedichten von 1886 noch etwa: „Vorsatz", „Dichterling", „Der Philolog", „Macht des Bösen", daneben die humoristischen Elemente „Karnevals Heimkehr", „Der Pfarrherr", „Im Kreuzgang", „Kindlein", „Der Doktorhut" u. a. m. Mit der Schulhauskantate, der Buchhändlerkantate, den beiden Festspielsammlungen, dem Berner Roman, den Neuen Gedichten ein stetes Anwachsen des Humoristischen.

302) „Bernhard Hirzel" hat eine reiche und gute Presse gehabt, von der hier nur weniges hervorgehoben sei: Neue Zürcher Ztg., wo der Erstdruck erschien, 16. Nov. 1918, E. Korrodi; ebenda, 20. Dez. 1918, Enderlin; „Die Schweiz" Nr. 12, Dez. 1918, Anna Fierz; Nationalztg., 28. Dez. 1918, dieselbe; La Tribune de Genève, 4. März 1919, A. Guilland; Appenzeller Ztg., 24. Jan. 1919; Der „Bund", 26. Jan. 1919, Nr. 37, O. v. Greyerz; Nord u. Süd, Juli 1919; Der häusl. Herd, Juni 1919 usw.

303) Die Motivaufzeichnungen von 1915 tragen folgende Daten: 11. Juli: „Zwölf Blätter vom Rosenstock — zwölf Lieder" (Zeichen); am gleichen Tag: „Das Lawinensprungbrett und Sturzbach" (Gruß aus den Bergen); 27. Juli: „Schattenriß. Anbeten muß ich oder ich muß scheiden." (Zweideutig, schwimmend, ungewiß); 15. Sept. „Die Handschrift"; 15. Sept.: „Felsblöcke, hinter jedem ein Lied"; 26. Sept.: „Tempelschlaf"; 15. Okt.: „Deine Träume möcht' ich hören und dir meine erzählen"; 15. Okt.: „Traum Zirkler und Frau" (ungedruckt); 13. Okt.: „Kirchhof — Kindergarten"; 31. Okt.: „Schmetterling. Hinter der Wolke Geschützdonner" (Falter).

304) Er war — was mit der Prägnanz und Gedrungenheit seiner Sachen nichts zu tun hatte — dünnleibigen Publikationen im allgemeinen abgeneigt: „So ein mageres Buchding verschlupft sich einfach im Lauf der Zeit", meinte er.

305) Enderlin plante damals seinen nun erscheinenden Roman „Hans Imweg".

306) Im Buch das jetzige dritte Kapitel. Der Abdruck in der Neuen Zürcher Ztg. begann dann erst mit dem IV. Kapitel.

307) Vgl. St. Galler Tagbl., 21. Okt. 1916.

308) „Von Schaffhausen" (an Fr. Thurnh., 13. Dez. 1916) „bin ich wohl und munter zurückgekommen. Es war sehr hübsch und der Saal voll. Anfang Januar soll ich auch noch nach Solothurn, wo schon ein Jungfernkranz eine Reihe meiner Lieder übt. Am Sonntag war ich mit der Frau in Aarau, wo ein Niggli-Konzert stattfand. Es wurden elf meiner Lieder gesungen. Wir dampften aber nach der gelungenen Aufführung gleich wieder heim."

309) Vgl. eine kl. Broschüre: „Zur Erinnerung an die öffentlichen Vorträge im Kantonsratssaal", Winter 1916/17: „Erwartungsvoll geht durch den Chor Ein Flüstern und es tritt hervor Ein schlichter Herr mit goldner Brille, Und in die tiefandächtige Stille Trabt hoch auf schwarzem Rassentier Die Wattenwilerin herfür.

Und schweigsam schaurig ziehn feldan Der Feldherr mit dem Knochenmann. Dann Lieder weich voll Liebesklag Voll Heimatduft und Drosselschlag. Und guten Endes klingt vertraut Ein lieber echter Mutterlaut." (Duß und underm Rafe.)

310) Das Bild wurde an der Schweiz. Jubiläumsausstellung im Sommer 1918 ausgestellt und ist jetzt im Besitz des Bruders, Nationalrat Dr. Alfred Frey.

311) Vgl. „Das Schweizerland", März 1918, wo das Bild nach einem Brief Paulis (12. Febr. 1918) reproduziert werden sollte.

312) Vgl. „Die Schweiz", Febr.-Heft 1915.

313) Von den Totentänzen hatte Prof. Robert Kahn (Brief vom 14. Mai 1917) „Vor meiner Kammertür" komponiert, das im Winter 1916/17 wiederholt von Meßchaert öffentlich gesungen wurde. Freys „An das Vaterland", das schon eine Reihe von Komponisten gefunden hatte (Niggli, Leu, Heß), wünschte Musikdirektor Egli (Wald, Kt. Zürich) infolge eines Preisausschreibens für eine schweiz. Nationalhymne zu komponieren (Brief vom 20. Nov. 1917). In Winterthur (26. Jan. 1917) kamen „Brandolf v. Stein" und „Wunsch" (aus Duß u. underm Rafe), von Gottfr. Bohnenblust komponiert, zur Aufführung und wurden an einem „Historischen Schweizerliederabend" in Genf wiederholt.

314) Er wurde vom Dramatischen Verein Zürich unter Leitung von Dr. E. Eschmann veranstaltet und bot ein sehr reiches Programm, u. a. die Erstaufführung von Fr. Nigglis „Alten Kriegsliedern" (Texte aus den Freiharstbuben) für eine Singstimme, gesungen von Piet Deutsch, 14. März 1917.

315) 18. Dez. 1917 beabsichtigt Hans Bodmer, der Präs. d. Schweiz. Schillerstiftung, Frey als „Pfingstredner" für 1918 in Weimar vorzuschlagen und wünschte für die Goethegesellschaft einen Aufsatz über „Keller — Goethe". Beides mußte Frey aus Gründen der Arbeitsüberhäufung und Gesundheit ablehnen. Ebenso ein am 29. Nov. 1917 an ihn gerichtetes Ersuchen (durch Prof. Witkowski veranlaßt) des Verlegers Hesse & Becker, Leipzig, eine Gesamtausg. G. Kellers für die „Deutsche Klassikerbibliothek" zu übernehmen. Dann allerlei Kleinkram: Ein poetischer Beitrag f. d. „Stückelberg-Bilderbuch"; Auskünfte über Scheffel; Anfragen auf einen Injurienhandel bezüglich; Auskunft an Prof. Brecht, Wien, über Meyer-Gedichte; Nekrologe über Wilh. Schultheß, über Oberst Fahrländer, Aarau, über Fritz Marti (erschien 14. Aug. 1917), die alle in der Neuen Zürcher Ztg. erschienen; eine Rede auf den Initianten des Ver. f. Verbreit. gut. Schriften, Scherer, im Krematorium; wiederholte Gutachten über die Verse einer gräfl. Dichterin, die ihm C. Spitteler empfohlen hatte; eine Aufforderung zur Mitarbeit an einer „Helvet. Bibliothek"; Meyer-Auskünfte an Sulzer-Gebing, München; die Bemühungen f. d. Schweiz. Schillerstiftung (Referat); die II. Aufl. s. „Schweizerdichter"; eine Aufforderung f. einen Vortrag „Üb. d. poet. Humor G. Kellers" für Luzern; die Korrespondenz in Welti-Sachen (II. Bd.); die Aufforderung eines franz. Professors, Korrektor eines franz.-deutsch. Wörterbuches zu werden, uff., usw. Das alles lief neben Vorlesungen, Sitzungen, Examen, Dissertationen, Habilitationsangelegenheiten nebenher und bereitete vor allem der poetischen Produktion ebenso peinliche wie begreifliche Hemmungen.

316) Im Jahr 1917 entstanden noch: „Wanderschwalbe" (Neue Zürcher Ztg., 27. Mai 1917); „Glockenschlag" (ebenda 17. Mai 1917); „Tempel der Enthaltsamkeit" (21. Aug. 1917); „Einer Entschwundenen" (12. Aug. 1917); „Schwere Nacht" (8. Aug. 1917); „Schlummerlied" (14. Aug. 1917). Und noch am 28. Nov. in Ragaz „Am Scheideweg". Ob (28. Sept. 1917) „Dämmerung stark genug", wie wahrscheinlich, sich auf „Am Scheideweg" bezieht? Der Oktober (5. Okt. 1917) brachte noch „Vor Bildern" („Die schönen Bilder; Der Schmerz").

317) Es wurde in der „Schweiz", Heft 4, April 1918, abgedruckt. „Das ist das Ende des Aargauerliedes, schreiben Sie über das Blatt", erwiderte Dr. Emil Welti die Zusendung des Druckes (31. Juli 1918), „und ich sage, das ist der Anfang. Das werden Sie selbst merken... und im Winter wird das Lied überall im Aargau erklingen. Niggli" (der das Lied für Männerchor komponiert hatte) „hat den Ton des Volksliedes sehr gut getroffen, das Aargauerlied ist leicht zu singen und frei von aller Künstelei. Nicht minder hübsch sind Vale und Edelweiß" (gleichfalls in Kompositionen Nigglis).

318) Brief vom 18. Mai 1918 von Dr. Adolf Helbig, der auf Freys seinerzeit in der Schweiz. Rundschau veröffentl. Aufsatz „Gedanken über Rezitation" (s. Bd. I, S. 276 und 365) zurückgriff, und vom 18. Mai 1918 von Dr. Gustav Manz.

319) Hermann Ganz bat am 24. Mai 1918 um einen nekrologischen Aufsatz, „wenn Sie der unersetzliche Verlust zu einem Wort der Liebe drängt, uns damit zu beschenken. Wir würden es in einem Sonderheft unserer Mainummer (‚Das Schweizerland') bringen".

320) Ein Restposten schien nach einem Brief von Prof. Dr. Walser (Basel, 3. Aug. 1918) in der Bibl. in Landau verblieben zu sein: „In Sachen der Keller-Asssing-Briefe, von denen wir kürzlich sprachen, vernahm ich dieser Tage, daß meine Vermutung, die beiden Brüder ... könnten auch die Briefe verquantet haben, sehr wohl stimmen könnte. Was die Briefe betrifft, die vielleicht in der Bibl. Landau noch liegen, hat die Gottfr.-Keller-Stiftung sich seit 1914 mehrfach bemüht und gerade in den letzten Tagen wiederum energische Schritte unternommen, um der Sache auf den Grund zu kommen und eventuell selbst in den Besitz der Papiere zu gelangen. Aus Bächtold III, 652 ersehe ich übrigens, daß einzelne Schreiben auch in deutschen Privatbesitz gekommen sind."

321) Deutsche Rundschau XIV, 4, 1919. (Januar.)

322) Vgl. Bd. I, S. 201 ff. und 360.

323) Davon nur Weniges außer den nie abreißenden Keller- und Meyer-Konsultationen, den Urteilsbegehren von Dichtern und Dichterinnen, den Anliegen von Hörern, Examinanden und Habilitanten, die, wo Begabung und Leistung vorlagen, stets großzügige Förderung fanden. Für eine Bundesfeierkarte auf den 1. Aug. 1918 erbat das Bundesfeierkomitee einen knappen Welti-Text; die Pro Juventutestiftung, das Komitee f. notleidende Schweizerkinder, das Berner Komitee für eine Nationalspende verlangten poetische Beiträge und Unterschriften auf vierzig für letztere zu verlosenden Zürcher Festspielexemplaren; die Arbeit eines ehemaligen Aarauer Schülers, Dr. Zimmerli, über den aarg. Dichter Tanner gab Anlaß zu einem Feuilleton Freys in der Neuen Zürcher Ztg. (31. Okt. 1918); im Sept. wandte sich der Lesezirkel Kilchberg an ihn um einen Meyer-Vortrag; Keller-Vorträge wünschten der Literar. Klub des Lesezirkels Zürich und eine Churer Gesellschaft; Anfragen über Abdrucke (aus den Briefen Weltis oder aus seinen Gedichten) in „Silhouetten" herausg. von Paul Kaegi, Basel; in einer welschschweiz. Anthologie herausg. von Henri Chevenard, Locle; in der Schweiz. Bibl. des Rascherverlages usf.) erforderten manche Zeile. Am 27. Aug. 1918 ernannte ihn der Erziehungsrat des Kts. Zürich zum Mitglied der Diplomprüfungskommission für höhere Lehrämter usf. Stärker noch stießen ihn Ansinnen und Begehren im Jahr 1919 ins Gedränge: Der Verlag der „Schweizerdichter" wünschte für Jahresmitte die Druckvorlage für die zweite Auflage; ein früherer Schüler mahnte zur Abfassung der Poetik; die Deutsche Literaturzeitung dringt auf eine Rezension; der Rezensent der Semaine Littéraire bittet um Details über die Entstehung des Bernhard Hirzel, von dessen Verhältnis zu dem historischen Vorbild; der Verlag Rascher regt die Frage einer Gesamtausgabe der Werke Freys

an; ein in Genf lebender Russe versucht durch ihn zu einem Verleger zu kommen usf. Dann die Aufforderungen zu Mitarbeit, Beiträgen und Förderung, die aus der Schweiz, aber auch vielfach aus Deutschland kamen. Einmal soll er sich darüber aussprechen, ob Meyer den Frevel des Königs im „Heiligen" an der zehn- oder fünfzehnjährigen Grace geschehen lasse; ein andermal, ob der Versuch im Grünen Heinrich, das arme Meretlein lebendig zu begraben, historisch sei; oder ein Dehmel-Leser fragt: „1. Zu welcher Richtung muß man ihn (Dehmel) zählen, zu den Symbolisten, den Naturalisten? 2. Ist der dichterische Wert groß? 3. Könnten auf solchem Boden nicht giftige Sumpfpflanzen entstehen? 4. Seine Gedichte sind doch jedenfalls nur für reife Menschen?" u. dgl. m. Wieder hat er ausgiebig die Honneurs seiner Werke über Meyer, Keller, Böcklin zu machen; manche Zuschrift machte auch Freude, so als sein Dialektliedchen „Am Brünnlein" (in Fritz v. Martini) und seine „Heimliche Liebe" (in Gottfr. Bohnenblust) Komponisten gefunden hatten.

324) 29. Sept. 1918 findet sich die Notierung: „Was mitnehmen? Nur das Schwarzblättchen"; die ungedruckten sind: „Wolken" (Not. 28. Sept. 1918 „Natur formt Kopf, Landschaft usw. und wischt alles weg"); „Impromptu" und ein religiöses Gedicht „Letzte Erkenntnis".

325) Unter dem Druck der Nachkriegsverhältnisse blieb das Manuskript dort zwei Jahre liegen, bis es kurz vor dem Tode Freys von dem Verlag Haessel herausgebracht wurde, s. oben.

326) Zitat, Schnabelweid-Haus Miller.

327) Bd. I, S. 221, 240, 298.

328) Leipzig, H. Haessel 1919.

329) „Die Schweiz", Jahrg. XXIII, Nr. 2, Febr. 1919, S. 96, Anna Fierz. Weitere Besprechungen: Neue Zürcher Ztg., 20. Dez., Enderlin; Literar. Zentralbl. (Die schöne Lit.), 24. Mai 1919, Max Koch u. a.

330) Daß dieses später als die 1916 in erster Auflage erschienenen Ritornelle geschrieben wurde, geht aus meinem Kap. XVIII hervor, wonach das XVII. Kapitel des Romans erst nach dem September 1917 entstand.

331) Immerhin erlaubt das Ritornell noch größere Beweglichkeit im jambischen Rhythmus und inhaltlich als die strenger gebaute, ebenfalls dreizeilige Terzine, wie sie z. B. Platen handhabt und zu ganzen Versketten verschlingt. Das Streben nach einer künstlichen Versform war bei Frey nie das Primäre. Er hat ein einziges Hexametergedicht („Das Lied"), kein Sonett, kein Ghasel usw. Allerdings einige Dreizeiler, die aber weder mit dem Ritornell noch der Terzine etwas zu tun haben, und Zweizeiler; bei beiden Versformen ist die Knappheit inhaltlich stets wohlbegründet, so daß von einer bloßen Formspielerei keine Rede sein kann.

332) Die wachsenden Auflagen lassen Änderungen und Neuschöpfungen in diesem Sinn erkennen. Die erste 1916 (bei Rascher & Cie.) umfaßte 31 Nummern, von denen für die zweite (1917) geändert wurden „Waldmeister", „Jasmin", „Immergrün"; es kamen neu hinzu „Weide", „Wiesenschaumkraut", „Goldregen", „Unbekannte Blüte"; für die III. Aufl. (1921 postum) hatte der Dichter noch bestimmt die geänderten „Flieder", „Eisenhut" und dreizehn neue: „Schlüsselblume", „Löwenzahn", „Winde", „Narzissen", „Blaßblaues Glöcklein", „Enzian", „Die Zweige", „Eppich", „Heidekraut", „Erblichene Blüten", „Jungfernrebe", „Purpurkelche, weiße Sterne", „Band, das die Blumen band", hinzugefügt, so daß die Zahl 49 erreicht war. Über die Form der Dreizeiler vgl. Schuchardt, Ritornell und Terzine. Halle 1875.

332 a) Die bis jetzt erschienenen (beim Rotapfelverlag, Erlenbach) sollen in einer weiteren Folge fortgesetzt werden.

333) Neue Gedichte S. 116. „Der Rucksack" fand eine sehr hübsche humoristische Erwiderung durch den Jagdherrn Hans Fleiner mit der Belehrung an den alten Jagdgenossen: „Der Has hat eine ‚Lunte' nicht, Von ‚Blume' man beim Hasen spricht" (Separatabzug aus d. Aarg. Tagbl., Sept. 1917). „Uftrag" ist Fritz Niggli gewidmet und wurde postum in der III. Aufl. von „Duß u. underm Rafe" aufgenommen, 1923, S. 63 und in „Schweiz. Jagdztg. Diana", 15. Okt. 1917.

334) Erschien 1920 bei H. Haessel. Besprechungen: Ritornelle: Die Schweiz, 1. Jan. 1920; Züricher Post, 20. Sept. 1916; Neue Zürcher Ztg., 19. April 1916 und 22. Dez. 1916; Schule und Leben, 1. Jan. 1917. Stundenschläge: Schweizer Frauenbl., 16. Okt. 1920; Neue Zürcher Ztg., 22. Aug. 1920; Wissen und Leben, 1. Dez. 1920; Literar. Handweiser, 1921, Nr. 6.

335) S. oben Kap. XVIII, Anm.

336) Prof. Dr. Clairmont.

337) Studentenumzug, Seefahrt, Feier in der Tonhalle mit der Rede des Bundespräsidenten Ador, Bankett auf dem Bauschänzli mit Kellers Festspiel „Die Johannisnacht" usf.

338) Der Plan unterblieb aus mir unbekanntem Grund.

339) Als Ordinarius an die Genfer Universität.

340) Das Vorhaben kam nicht mehr zur Ausführung.

341) Auf eine Anregung von Dr. jur. Guhl, unter dem Präsidium von Alois Kramer, cand. jur., und unter der musikalischen Leitung ihres Dirigenten, Musikdirektor Otto Uhlmann. (Protokoll d. Vereins.)

342) Luise Brütsch. Ihrer schrankenlosen Aufopferung und Treue drängt es mich, auch hier noch einmal zu danken.

343) Eine außerordentliche und dauernde Ehrung, ein Dokument seltener Liebe und Verehrung für einen Lehrer und Freund und zugleich ein literarisch wertvolles Werk, hat das Adolf-Frey-Buch (Verlag von Grethlein & Co., Zürich und Leipzig, S. 414) eine mehrfache Aufgabe erfüllt. Es ist vor allem eine Einführung in Freys Persönlichkeit und Werk; es ist Huldigung, und es ist ein Spiegelbild seiner Auswirkung auf einen weitern Kreis junger Lyriker, aber auch Bekennerschaft älterer hervorragender schweizerischer Schriftsteller zu seiner Person und seinem Werk. Vierzig Beiträger haben es ausgesteuert. „Bildnis und Persönlichkeit" schildern elf Aufsätze von eigengeprägter Form, verstehender, warmer und doch selbständig-individueller Einstellung, ein von allen Seiten gesehenes Bild herausmeißelnd: im „Adolf-Frey-Bildnis" gibt C. F. Wiegand ein künstlerisch gestaltetes, echtes Porträt der Persönlichkeit, die er verstanden hat, wie nur Liebe versteht; sichtend, abwägend und konstruierend gewinnt Robert Faesi in „Adolf Freys Lebenswerk" den synthetischen Überblick über den Aufbau des Oeuvres unter der Fiktion einer Heerschau; „Der unzeitgemäße Adolf Frey" Fritz Enderlins „schwingt den Dichter mit Kränzen über die Zeit"; Franz Beyel findet in „Adolf Frey als Literaturforscher" die charakteristischen Züge des akademischen Lehrers und des Biographen; Hans Trog deckt in „Adolf Freys Künstlerbücher" die Quellen seiner Kunstliebe und seines Kunstverstehens in seiner Individualität auf; Fritz Hunziker spricht über die vaterländischen und künstlerischen Werte der Festspiele, Ernst Eschmann aus verwandten Gesichtspunkten über Freys Dialektpoesie. Feinempfundenes sagt über Landschaft und Liebe in Freys Dichtung Anna Fierz; dann der aufschlußreiche Abschnitt Ernst Würtenbergers „Mit Adolf Frey zusammen": enthüllt er den Maler in dem Dichter, so verrät er zugleich im Maler den vortrefflichen Schriftsteller; scharf herausgetrieben und in knapper Fassung das Wesentlichste in Freys Lehrmethode und Lehrziel erfassend Korrodi in „Die Schüler Adolf Freys"; die Bindung zwischen Keller und Meyer

durch den gemeinsamen jungen Freund Adolf Frey und sein Verhältnis zu einem jeden von ihnen erwägt abschließend in seiner gefaßten und geklärten Art Max Zollinger. Zwei Gedichte von Enderlin und Esther Odermatt halten persönliches Erleben mit dem Dichter fest. Beiträge von Freunden und zeitgenössischen Dichtern der Schweiz tragen die Namen Meinrad Lienert, Paul Altheer, Emanuel v. Bodmann, Gottfried Bohnenblust, Jakob Boßhart, Heinrich Federer, Max Geilinger, J. C. Heer, Paul Ilg, Norbert Jaques, Isabella Kaiser, Felix Möschlin, Dominik Müller, Max Pulver, Josef Reinhart, Hans Reinhart, Carl Spitteler (offener Brief), Maria Waser, Ernst Zahn. Eine letzte Abteilung füllen poetische und Prosabeiträge von Freys Schülern, Enderlin, Lina Baumann, Fritz Ernst, Ernst Eschmann, Robert Faesi, Konrad Falke, Guido Looser, Esther Odermatt, Bertha v. Orelli, Arthur Sakheim, Hermann Schollenberger, S. D. Steinberg, C. F. Wiegand, Helene Ziegler. Ein Holzschnittmedaillonbildnis Würtenbergers und ein Gedicht Bohnenblusts leiten den Band ein. Er trägt die Widmung: Zeitgenössische Dichter der Schweiz, Freunde und Schüler widmen dieses Buch Adolf Frey zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstage. Zürich, 18. Februar 1920. Drei Handschriftenproben schließen den reichen, gehaltvollen Band, der sieben Bildnisse und die Ansicht seines Hauses bringt.

Eine ausführliche und geistvolle Würdigung Adolf Freys enthält auch das in der Sammlung „Die Schweiz im deutschen Geistesleben" (Verlag H. Haessel, Leipzig 1922) erschienene Bändchen von Gottfried Bohnenblust: „Adolf-Frey-Lieder und Gedichte", das überall von genauer Kenntnis ausgeht und in konziser Form und warmem Verstehen Wesentliches besonders über den Dichter aussagt, von dem es eine Lese von sechzig Gedichten bringt. Im Haesselschen Verlag erschien auch separat G. Bohnenblusts schöne Gedächtnisrede auf Adolf Frey.

344) Zürich, den 7. Febr. 1920. Im Namen des Stadtrates der Stadtpräsident Nägeli. Der Stadtschreiber Dr. Bolliger. (Abgedruckt in Neue Zürcher Ztg., 18. Febr. 1920.) Die handschriftlich prachtvoll ausgeführte und geschmackvoll gebundene Adresse hat Mappenform.

345) Züricher Post, 16. Febr. 1920, „Adolf Freys Beerdigung". Aus der Rede Pfarrer Kellers: „Der Tod kann uns die menschlichen und dichterischen Werte, die Adolf Frey aus der Wahrhaftigkeit seines Wesens gestaltete, nicht nehmen. Er war ein wesentlicher Mensch, ohne Phrase, ohne Lüge. Sachlich und wahr trat er an Menschen und Dinge heran und führte uns zu ihrer tiefern Wirklichkeit, die er in dichterischen Visionen gestaltete ... Menschenweg ist der Weg aus der Zeit in die Ewigkeit. Diesen Weg ist Adolf Frey gegangen." Vgl. Neue Zürcher Ztg., 16. Febr. 1920, „Die Bestattung Adolf Freys".

346) Vgl. Bd. I, S. 18 ff.

347) In Zürich und anderwärts wurden Gedenkfeiern veranstaltet. Am Abend des Bestattungstages selbst versammelte sich der Literarische Klub, um die in die Tiefe dringenden Worte seines Präsidenten Robert Faesi zu hören; C. F. Wiegand las aus dem ersten Exemplar des Adolf-Frey-Buches, Hans Trog knüpfte an den „Totentanz" an — „Ein Ergriffener sprach zu Ergriffenen" (Neue Zürcher Ztg., 16. Febr. 1920). Am 6. März hielt der Lesezirkel eine große öffentliche Gedächtnisfeier in der Tonhalle ab. Prof. Bohnenblust sprach die formvollendete, weitgreifende, gehaltene Rede (gedruckt erstmals in der „Schweiz", Jahrg. XXV, Heft 2, 1921, dann separat als Broschüre bei Haessel). Dann sang Piet Deutsch Lieder mit Frey-Texten von Brahms, Schoeck, Hegar, Niggli, Bohnenblust („Wunsch" aus „Duß und underm Rafe"), Esther Odermatt trug Gedrucktes und Ungedrucktes aus Freys Lyrik vor und mit den Nigglikompositionen aus den Freiharstbuben schloß die Feier; im Vorraum waren die Bilder und Werke Freys ausgestellt. (Lesezirkelheft, 7. Jahrg.,

Heft 7 und 8, Neue Zürcher Ztg., 5. März Nr. 395 und 9. März 1920; Züricher Post, 9. März 1920, Nr. 114; Der Bund, 5. März 1920.) Am 12. März folgte eine ähnlich organisierte Feier durch die Literarische Vereinigung Winterthur, wo Hans Reinhard rezitierte (Winterthurer Tagbl., 13. März 1920); am 9. Dez. 1920 in Baden, wo Bohnenblust sprach, und im gleichen Winter in Luzern mit Enderlin als Redner und Esther Odermatt. — Die Todesanzeige der Universität hatte folgenden Wortlaut: „Nach langer Krankheit ist heute Herr Professor Dr. Adolf Frey, geb. 1855, aus dem Leben geschieden. Zweiundzwanzig Jahre lang hat er der Universität Zürich mit seiner glänzenden Begabung treu gedient und eine große Schar begeisterter Schüler um sich versammelt. Die Universität, der er seine beste Kraft gewidmet, die germanistische Wissenschaft, der er reiche Förderung gebracht, die deutsche Literatur in der Schweiz, der er durch seine Werke neue, wertvolle Schätze der Poesie und Prosa hinzugefügt, die akademische Jugend, die zu seinen Füßen gesessen, — sie alle werden dem dahingeschiedenen Meister ewig dankbar bleiben. Im Namen des Lehrkörpers der Universität Zürich der Rektor Theodor Vetter." Den Nachruf im Jahresbericht der Universität (April 1919 bis Ende März 1920) S. 59—62 verfaßte Lina Frey.

Zusätze und Berichtigungen zu Band I

Sämtliche in Bd. I als ungedruckt bezeichneten Briefe von Gottfr. Keller an Adolf Frey sind gedruckt in Deutsche Rundschau 1913, 1. Okt.; — S. 79, 13 v. o. Ouida st. Quida; — S. 139, 4 v. o. „der Name"; — S. 178, 11 v. o. l. „Angelegenheit"; — S. 219, 4 v. o. „sich" str.; — S. 238 Anmerkg. 211) str.; — S. 242, 4 v. u. nach „Judith" „davon" einsetzen; — S. 256, 1 v. o. „ihr" str.; — S. 282, 3 v. u. l. Gymnasiums, kehrte der feingebildete, liebenswürdige und selbst literarisch tätige; — S. 283, 22 v. o. l. „an seinem Biograph. Jahrbuch"; — S. 351, 16 v. o. einfügen: „Liedersammlung für Männerchöre des Berner Kantonalgesangvereins, zugl. Festh. f. d. kant. Gesangsfest in Bern. 23. Jahrg. 1881. Bern, Buchdruckerei Stämpfli. S. 9 ff. Kriegers Morgenlied vor der Schlacht; S. 11 Zu Kampf und Sieg v. Ad. Frey, komp. v. Carl Munzinger. Das erste etwas geändert." — S. 333, 6 v. o. einfügen nach Mazze: Rudolf von Habsburg Die Schweizer vor Novara, Heinr. Pestalozzi.

Anhang III

Register

zu Band I und II

Personenregister

zu Band I und II

A

Abegg-Arter II, 400.
Ahasver II, 150 f. 384.
Albertini, Laura v. I, 188. 194 ff. 259. 269. 277. 281 f. 290. 294. 363. II, 10. 12 f. 16. 44 f. 63 f. 75. 80. 120 ff. 127 f.
Alcäus I, 345.
Altdorfer, Albrecht II, 268.
Altheer, Paul II, 413.
Amelot II, 397.
Amiet, Cuno I, 179. 189 f. 361. II, 51. 64. 69 ff. 325. 330. 348. 356.
Amſelmann, Heinrich I, 187. 189.
Amsler I, 274.
Andreae, Volkmar II, 393.
Anner, Emil II, 275 f.
Appenzeller, Heinrich II, 276.
Archer, Miß I, 320.
Archilochus von Paros I, 345.
Aregger II, 176.
Arioſt I, 145. II, 35.
Arnaſon, Jón. I, 362.
Aſſing, Ludmilla I, 360. II, 327. 410.
Attenhofer II, 59.
Auberjonois I, 189.
Auerbach, Berthold II, 378.
Avenarius I, 51. 61. 108. 340. 342.

B

Bach, Joh. Seb. I, 148. 192. 226. II, 345. 360.
Bachmann, Oberſt II, 401.
Bader, Frl. II, 377.
Bächtold, Jacob I, 75 ff. 162. 200. 272. 293. 340. 342. 345 f. 357. 359 f. II, 122. 166. 350. 391. 396.
Bär I, 189.
Bahrdt I, 74.
Baldegger, P. II, 380.
Bally-Arndt, Eugen I, 182. II, 64.
Bally, Fritz II, 120. 316. 323.
Balmer II, 277. 280.
Bandte, Paul II, 402.
Bangert, Wilh. II, 402.
Bappedipfi, Hieronymus II, 302 f.
Baſſermann, Jakob II, 388.
Baſſyg-Gerald, S. I, 344.
Baumann, Lina II, 132. 356. 388. 413.
Baumbach, Julius I, 139.
Baumgarten II, 110. 112. 115. 165.
Baumgartner II, 349.
Beethoven I, 148. 226. II, 345. 356.
Beger, Carl I, 317.
Beyer, Hermann I, 317.
Beger, Julie I, 32.
— Lina I, 32 f. 36 ff. 40. 43. 45. 48. 50 f. 53 ff. 57. 65 f. 74. 79. 82. 89. 95. 99. 101. 108 f. 112 f. 145. 317 ff. 341. 343 ff. 349 f. 360. Vgl. Frey, Lina.
— Roſalie I, 317. II, 121.
Behringer, J. A. II, 386.
Beier, Prof. II, 402.
Berger I, 189.
Bern, Maximilian I, 49.
Berner I, 117.
Bernheim, Prof. II, 313.
Bettelheim, Anton I, 202. 283. II, 378. 394.
Beyel, Franz II, 132. 377. 413.
v. Biberſtein, Generalkonſul II, 118.
v. Bieberſtein, Roland I, 93. 359.
Biedermann I, 65.
Bielſchowsky, Albert II, 25.

Billeter, Guſtav II, 390.
Biron II, 176.
Biſegger, Walter I, 213.
Bismarck, Otto v. I, 153. 209. 341. 359. 363.
Blaſer, O. II, 120 f. 389.
Blocher, Ed. II, 388.
Blümner, Hugo I, 346. II, 350.
Blüthgen, Victor I, 64 f.
Blumenthal, Oskar II, 156.
Bluntſchli, Architekt II, 76.
— Joh. Kaſpar II, 294. 300 f. 406.
Boccaccio (Decamerone) II, 36.
Bodemann I, 357.
Bodenſtedt I, 49. 90.
Bodmann, Emanuel v. II, 413.
Bodmer, Hans II, 381. 409.
— J. J. I, 357. II, 22. 382.
Böcking I, 357.
Böcklin, Arnold I, 154. 179 f. 184. 273. 281. 284 f. 294. 347. II, 61. 74 ff. 88 f. 101 f. 104 f. 165. 171. 269 f. 385.
— Carlo II, 386.
Böttcher I, 65.
Bohnenbluſt, Gottfried II, 132. 229. 267. 353. 404. 409. 411. 413.
Bojardo II, 214.
Boliger II, 413.
Boncourt, Marguerite v. II, 192.
Bolt, Niklaus II, 313.
Bonheur, Roſa II, 91.
Borrel II, 395.
Boßhart, Jakob II, 413.
Botticelli, Aleſſandro I, 284. II, 91.
Bourcart II, 401.
Bouvier, Prof. I, 346. II, 323.
Bovet, Felix I, 268. II, 157.
Bradke, Marie v. II, 383.
Brahm, Otto I, 93 f. 111. 282.
Brahms, Johannes I, 184. 219. 222. 227. 254. 279. 359. II, 247. 355.
Brascaſſat II, 91.
Braune I, 65.
Breitinger I, 342.
Brentano, Staatsanwalt I, 182.
Brink, ten II, 21.
Brütſch, Luiſe II, 412.
Brunner, Julius I, 22.
Brunnhofer, Hermann I, 357.
Bubenberg, Adrian v. I, 40.
Burckhardt, Jakob I, 213. II, 40. 100. 171. 390.
Burdach, Konrad I, 295.
Burgmeier I, 25. 218. 338.
Burkhard-Friedrich I, 277. 281.
Burnand I, 273.
Burns, R. I, 206.
Buſſe, Carl II, 395.
Buths, Prof. II, 402.
Buxdorff II, 401.
Byron I, 223.

C

Cäſar I, 356.
Calmberg II, 160.
Carmen Sylva II, 235.
Carminton, Felicie v. II, 192.
Cervantes (Don Quichote) II, 36.
Cézanne II, 289.
Chelius, W. v. I, 221 f.
Chevenard, Henri II, 410.
Chieſa II, 313.
Chopin, F. I, 148. 347.
Clairmont, Prof. II, 353. 412.
Claude Lorrain II, 105.
Clouet II, 93.
Corot II, 91.
Corray-Hößli II, 402.
Corrodi I, 206.
Cotta I, 341. 360. II, 12. 19. 80. 122. 391.
Coulin, Jules II, 102. 389 f.
Courbet II, 91.
Coxe II, 397.
Cranach, Lukas II, 79. 285.
Curtius, Ernſt I, 320.
— Georg I, 82. 319 ff.

D

Dändliker II, 406.
Dahn, Felix II, 156. 160. 161.
Dante I, 210.
Daubigny II, 91.
Daumier II, 268.
Daxelhofen II, 397.
Degas II, 92. 286.
Dehmel, Richard II, 379. 411.
Delacroix II, 91.
Deutſch, Piet II, 409. 413.
Diderot II, 110 ff. 115.

Dickenmann II, 380.
Dießbach, Viktor v. II, 192 f.
Dietliker II, 302.
Dilthey I, 340. II, 350.
Dößekel I, 258.
— Marie I, 258.
Dohm, Hedwig I, 94.
— Marie und Eva I, 94.
Donatello, I 284.
Dorée, Adele I, 365.
Dorer II, 160.
Dorer-Egloff II, 230.
Dranmor, Ferd. I, 180. II, 212 f.
Droste-Hülshoff, Annette v. I, 94. 180. II, 380.
Druskowiz II, 160.
Du Bois-Reymond I, 320.
Duccio I, 284.
Dürer, Albrecht I, 285. II, 26. 79. 285.
Dürkheim, Graf II, 156. 160.
Dürr I, 78. 91. 344.
Duncker I, 93.
— Marie I, 93.
Duni, Duno I, 358. II, 263.

E

Ebner, Marie v. II, 153.
Eckstein, Ernst I, 64. 81. II, 156.
Edlibach, Felix I, 344.
Egger, Prof. II, 238.
Egli, Musikdirektor II, 409.
Eichendorff, Joseph v. I, 150. II, 86. 87.
Ekkehard II, 203.
Elster, Ernst II, 21. 29.
Emmenegger, Maler II, 276. 280.
Enderlin, Elsa II, 317.
— Fritz I, 366. II, 41. 125. 128. 153. 175. 228. 240 f. 246. 250. 320. 335. 356. 358. 360. 378. 380. 388. 404. 408. 413.
Engel, Eduard II, 121. 390.
Engelmann, Fanny I, 44. 54. 100. Vgl. Fleiner, Fanny.
Erckmann-Chatrian I, 342.
Erismann I, 259.
Erlach, Schultheiß v. II, 187.
Ermatinger 342. 357. II, 249, 360.
Ernst, Fritz II, 132. 328. 381. 413.
Escher, Mathilde II, 146. 160.
Eschmann, Ernst II, 132. 356. 409. 413.
Eye, v. I, 343.

F

Faesi, Robert II, 132. 251. 356. 388. 402. 413.
Fäsy, H. C. I, 363.
Fahlmer, Johanna II, 25.
Fahrländer, Karl I, 182. 348. 409.
Falke, Gustav I, 213.
Falke, Konrad II, 132. 404. 413.
Falkenheim II, 21.
Fastenrath, Rudolf I, 68. 342.
Fatio, Morel I, 68.
Faust II, 379.
Federer, Heinrich II, 413.
Federspiel, Johann II, 380.
Feer, Carl I, 203.
— Emma I, 27. 60.
— Ernest I, 27. 37. 56. 60. 64. 73. 175. 342. II, 16. 132.
Fellenberg, J. R. II, 397.
Felsing II, 99.
Fetscherin, W. II, 181. 192. 397.
Feuerbach, Anselm I, 307. II, 67. 241. 387.
Fierz, Anna II, 102. 126. 128. 133. 154. 183. 231. 239. 324. 356. 388. 391 f. 400. 413.
Finsler, Antistes I, 348.
Fischer, Kuno I, 176.
Flaubert II, 25.
Fleiner, Albert I, 27 ff. 32 ff. 37 f. 40 f. 43 f. 47 ff. 51 ff. 58 ff. 63. 65 ff. 72 f. 75. 77 ff. 80 f. 93 f. 102. 109. 112. 134. 160. 182. 191 f. 198. 218. 269. 303. 331. 338. 340 ff. 348. 351. II, 77 f. 385.
— Fanny I, 28. 34 f.
— Fritz I, 183.
— Hans I, 54. 177. 183. 348.
— Roland II, 385.
Fleisch, Maximilian II, 402.
Flinzer, F. I, 65. 81.
Flüe, Niklaus von der I, 325.
Follen, Aug. Ad. Ludw. II, 164 ff.
Fontane, Theodor I, 213. II, 29. 43.
Fouquet, Jean II, 91. 93.
Fränkel, Jonas II, 267. 377.

François, Louise v. II, 29. 156. 256. 394.
Franzos, E. E. I, 199 f.
Frei, Hans II, 77.
— J., Rektor I, 343.
Freiligrath, Ferd. II, 166. 168.
Frey, Alfred I, 13. 18. 25. 52. 73 f. 80 f. 89 ff. 98. 107. 138. 175. 194. 197. 207. 218. 244. 293 f. 360. 363. II, 10. 132. 237. 298. 360.
— Carl II, 380.
— Emil I, 12. 16. 24. 27. 37. 43 ff. 47. 50. 52. 59. 68. 71. 73. 78. 81. 89. 98. 111. 113. 115. 135. 138. 146 ff. 157. 165 f. 193 ff. 197. 200. 204 f. 207. 212. 229. 240. 244. 257. 279. 323. 330. 338. 349 f. 356. 359 f. 363 f.
— Emma I, 52.
— Gottlieb I, 51.
— Jakob I, 9. 12 ff. 26. 29. 37. 46. 50. 83. 195 ff. 237 f. 240. 258 f. 285. 291 f. 298. 337 f. 360. 363. II, 212. 230. 398 f.
— Lili I, 13 f. 16. 337. II, 398.
— Lina I, 166. 177. 180. 182. 189. 192 ff. 205. 262. 268 f. 277. 280. 286. 292. 294. 296. 310. 326. 365. II, 10. 15. 59. 62. 414. Vgl. Beger, Lina.
— Remi II, 401.
— Rosina I, 9. 12. 52. 71 f. 74. 96. 337.
— Drei Damen II, 130.
Freytag, Gustav II, 36.
Friedländer, Max II, 402.
Friedrich VII, Graf v. Toggenburg II, 255.
Friedrich, Woldemar I, 92.
Frühe I, 318.
Füßli, Heinrich II, 193.
— Maler II, 89.
— Verlagsbuchhändler I, 168. II, 163. 401 f.

G

Gäuggeli, Seb. I, 195.
Ganter, Anna I, 184. 211. 280. 359.
— Heinrich I, 124. 183 f. 195. 211. 280. 282. 348. 358. II, 317.
Ganz, Hermann II, 356. 380. 410.
Garnjobst, Hans II, 241 f.
Garve II, 110. 112.
Gehrts, Johannes I, 92.
Gehrts, Karl I, 92.
Geibel, Emanuel I, 139.
Geilinger, Max II 356. 413.
Geistinger, Marie I, 72.
Gengenbach, Pamphilus II, 205.
Gervinus I, 358. II, 18. 22.
Gerwig, Robert I, 359.
Geßler, Albert II, 386. 400.
Geßner, Salomon I, 72. 160. 163. 165 f. 357. II, 45. 47. 53. 55 f. 206 f. 214.
— Professor I, 165. 342.
— Zolldirektor I, 165.
Ghirlandajo, Domenico I, 284. II, 91.
Giacometti I, 189.
Giorgione II, 91.
Giotto II, 285.
Giraud II, 397.
Gleim I, 46.
Gleyre II, 99.
Glogau, Berta I, 345.
Gluck II, 226. 360. 401.
Gneist, R. I, 320 f.
Goedeke I, 343.
Goethe, J. W. v. I, 29. 33. 80 f. 167. 188. 237. 270. 273. 301 ff. 306. 340. 343. 366. II, 18 ff. 22. 24 f. 29 ff. 40. 55. 113 f. 167. 379 f.
Gogh, van II, 289.
Gottfried v. Straßburg (Tristan) II, 36. 113.
Gottsched II, 115.
Gotthelf, Jeremias I, 60. 91. 200. 204. II, 207 ff. 214. 325. 380. 401.
Grethlein & Cie. I, 358. II, 412.
Greyerz, Otto v. II, 242. 398.
Grillparzer, F. II, 24. 29. 35. 37 f. 379.
Grimm, Hermann I, 103. 270. 273 f. II, 85. 384.
— Hieronymus I, 161.
— Augusta I, 274 f.
Grimmelshausen (Simplizissimus) II, 36.
Grote, Georg I, 340. 344.
Groth, Klaus I, 205 f.
Grün, Anastasius I, 135. II, 168.
Grünewald, M. II, 26. 290.
Gruner, J. R. II, 397.
Gudrun II, 36.
Günther, Carl II, 378. 380.
Gugelberg, Hortensia v. I, 188. II, 192.

Guhl II, 412.
Guilland, A. II, 404. 408.
Gundolf, Fr. II, 405.
Gura, Eugen I, 223.
Gutknecht, C. I, 360.
Guyer, Hans II, 301.

H

Haab, O. II, 171. 328.
Hadloub, Johs. II, 204.
Häberlin, Herm. II, 380.
Hämig-Burgmeier, Frau I, 360.
Händel, Friedrich I, 228.
Haeſſel, Hermann I, 64 f. 69. 72. 75. 86 f. 98. 100. 152. 175. 212. 261. 280. 339. 356. 360. 362. 364. 366. II, 12. 156 f. 160. 163. 235. 330. 404 ff. 411 ff.
Hagen, Hermann I, 36. 338 f.
Haller, Albrecht v. I, 43 ff. 53 ff. 59 ff. 69. 72. 75 f. 83. **159** ff. 341. 346. 357. 363. II, 105. **205** f. 214.
Hallwyl, Hans v. I, 135. 137. 160. 340. 352.
Hals, Franz II, 92. 286.
Harcourt, Robert d' II, 229. 395. 403.
Hardmeyer, Robert II, 11.
Hartmann von Aue I, 78. 343.
Hartmann, H. E. II, 399.
Haſenfratz II, 400.
Hauptmann, Gerh. II, 38.
Haym, R. II, 22. 27.
Hebbel, Fr. II, 29. 113. 380.
Hebler, Karl I, 34. 56. 339.
Heer, J. C. I, 214. 255. II, 413.
— Jakob II, 380.
Hegar, Frieda II, 238. 247.
— Friedrich I, 181. 218 f. 227. 349. 362. 365. II, 44, 64. 145. 231. **232.** 236. **237** ff. 246 ff. 391. 393. 402 ff.
Hegel & Schade I, 344.
Hegetſchwiler II, 301.
Hegner, Ulrich I, 163. 352. II, 207. 325.
Heidegger, G. II, 397.
— Juditha II, 56.
Heilborn II, 379.
Heim, Emilie I, 258 f.
— Emma I, 258.
— Sophie I, 184.
Heine, Heinrich I, 39. 330. 339. II, 168.
Heinrich IV. von Frankreich II, 176.
— IV., Kaiſer II, 265 f.
— V., Kaiſer II, 265 f.
Heinze, Hofrat I, 65.
Helbig, Adolf II, 410.
Heller II, 67. 343.
Hellmann, Hanna II, 381.
Hemmerlin, Felix II, 255.
Henze I, 187. 359.
Henzi, Samuel I, 237—242.
Herder, Gottfried I, 167. 181. II, 22. 27. 63 f. 109.
Herport, Beat I, **237** ff. 298. II, 58. 383.
Herwalt, Juſtus I, 344.
Herwegh II, 168.
Herzog, Emilie I, 361.
— Hans, General I, 186.
— Hans jun. I, 27. 65. 186. 345. 357.
Heſſe & Becker II, 409.
Heß, Karl II, 207. 244. 409.
Hettner, Hermann II, 18. 22.
Heynen, Walther II, 267.
Heyſe, Paul I, 156. 280. 363. II, 380.
Hidber, B. I, 338 f. 363.
Hildebrand, Prof. Rudolf I, 64 f. 69 f. 72. 343.
Hildebrandt, Komponiſt II, 240.
Hilty, Joh. Jak. II, 380.
Hindenburg II, 251.
Hirſchfeld I, 282.
Hirzel, Bernhard I, 301. 303. 330. II, **291** ff. 324. **407.**
— Herm. R. C. I, 361.
— Ludwig I, 21. 30. 34. 36. 43. 54. 60. 76 f. 111. 134. 159 ff. 164 f. 292 f. 338 f. 357.
— Melchior II, 302.
Hitzig, Prof. II, 323.
Hochberg, Graf I, 221.
Hodler, Max I, 189. 291. 305. 307. II, 67. 88 f. **282** ff. **327. 329** f. 406.
Hösli-Streiff II, 381.
Hohenhauſen, Eliſe v. I, 93 f.
Holbein, Hans I, 56. 208. 273. II, 26. 79. 93.
Holtzendorff I, 320.
Homer I, 34. II, 113. 379. 388.
Honegger, J. J. I, 134. 340. II, 395.
Hopp I, 88. 344.

Hottinger, J. J. I, 165. 176.
Huber, Hans II, 62. 64. 122. 235. 384.
— Historiker II, 397.
— Johann Rudolf, Maler I, 11.
— in Frauenfeld I, 169. 205. 228. 253. 357. II, 13.
Hügin, Maler II, 242.
Hug & Cie. I, 361. II, 393.
Hugentobler II, 249.
Huguenin, Prof. I, 73. 113. 115. 343.
Hunziker, Friedrich I, 337. II, 229. 231. 412.
— Prof. Jakob I, 19. 21. 29. 125 f. 337.
— Rosina I, 10.
— Rudolf und Fritz II, 132. 401.
Hutten, Ulrich von I, 358.

J

Jacoby, Daniel I, 340. 347.
Jacques II, 91.
Jäger, Erich II, 404.
— Johannes I, 216.
Jaques, Norbert II, 413.
—-Daleroze II, 240.
Jauslin, C. I, 351.
Ibsen II, 39.
Jean Paul II, 31.
Jenatsch, Jürg II, 12.
Jensen I, 90.
Jent & Reinert I, 339.
Iffland II, 19.
Ilg, Paul II, 413.
Indergand, Hans II, 242.
Ingres II, 286.
Joachim, Amalie I, 359.
— Josef I, 111.
Jördens II, 22.
Joret, Charles I, 162.
Isler, Ernst II, 403.
— Frau I, 195.
— Walter I, 182. 187. 194.
Junius, Franciscus II, 113.

K

Kaegi, Paul II, 404. 410.
Kahn, Robert II, 409.
Käslin I, 184.
Kaiser, Isabella I, 281 f. II, 413.
Kalidasa (Sakuntala) II, 407.
Kalliwoda, Wilhelm I, 317.
Kappes I, 317.
Karl V. I, 358.
— der Kühne I, 350. 364.
Karrer, L. I, 98. 345. 347.
Karson II, 313.
Kayser-Cramer II, 229.
Keller, Adolf II, 360.
— Gottfried I, 30. 40. 46 ff. 60 ff. 67 ff. 75 f. 79. 81. 83 f. 87. 91. 93 f. 97 f. 101 ff. 106 f. 114. 134 f. 151 ff. 158. 161. 166. 170. 180 f. 186. 197. 198 ff. 217. 229. 257. 263. 272 f. 283. 292. 298. 301. 303. 305. 307. 310. 339 ff. 345. 348. 356 ff. 361. II, 24 ff. 29. 35 ff. 53. 55. 61. 77. 87. 89. 98. 100. 103. 122 f. 144. 162 ff. 169 f. 181. 202. 207. 209 f. 230. 260. 263. 270. 278 f. 302 f. 327. 348 f. 379. 384.
— Gottfried (Dr., Ständerat und Anwalt) I, 348. 366.
— Ludwig II, 301.
— Pfarrer II, 413.
— Regula I, 202.
Kempter, Lothar II, 46. 381.
Kesselring I, 97 f.
Kesser, Hermann II, 404.
Khnopff, F. II, 66. 93.
Kielmann, Max I, 216.
Kißling, Bildhauer II, 76.
Kinkel, Gottfried I, 48. 51. 340. II, 100. 160.
Kleist, Heinrich v. I, 44. 252. II, 24. 32. 35. 37.
Klimsch, Eugen I, 92.
Kling, Amalie I, 184. 282. 359 f. II, 16.
Klingenberg, Heinrich I, 344.
Klinger, Max II, 387.
Klopstock, F. G. I, 44. II, 382.
Knaus, Prof. I, 36. 339.
Knippel, Richard II, 391. 398.
Knopf, Maria I, 360. II, 134. 377.
Koch, Max II, 22. 411.
Kögel II, 405.
Köhler, W. II, 235.
Körner, Chr. Gottfr. II, 19. 24.
— Theodor I 46. 330. II. 288.
Körte I, 357.
Koller, Rud. II, 62. 76 f. 80. 91. 95 ff. 117. 118. 387. 389.

Kollewyn, Roeland A. I, 77. 343.
Korrodi, Eduard I, 200. II, 154. 215. 229. 249. 267. 320. 378. 381. 390. 402. 404. 412.
Kramer, Alois II, 412.
Krauß II, 156.
Kreidolf, Ernst II, 85. 274. 277. 280. 326. 328. 356. 340 f. 354.
Kretzschmar, Hermann II, 402.
Krippendorf I, 20. 22.
Kürschner, Josef I, 153. 159 f. 163—167. 187. 364.
Kuhn II, 207.
Kurz, Hermann I, 22. 27. 102.
Kutschera, Eugen I, 126. 218.

L

Lachmann II, 22. 379.
Lacombe, Louis I, 363.
Lage, von der I, 94.
Lange, C. I, 319.
Langmesser, August I, 365. II, 156 f. 257. 377. 380. 390. 395. 405.
Laué, Walther I, 237. 282. II, 58 f. 61. 63. 78 f. 129. 182.
Lavater II, 207. 401.
Lazarus I, 76. 93. 320.
Lehmann-Filhés, M. I, 362.
Lenau, Nikolaus I, 31. 135. II, 168.
Leonardo da Vinci II, 91.
Lessing, G. E. I, 238. 343. 357. II, 20. 22. 25. 29. 37 ff. 107 ff.
— Karl Friedrich I, 344.
Leu I, 189. II, 409.
Leuthold, H. I, 200. 344. II, 129. 212 f. 231.
Leuthy, J. J. I, 330. II, 301. 303. 306. 310.
Leuzinger, P. II, 380.
Levi-Uhlmann II, 234.
Leyen, Friedr. v. d. II, 21.
Liebenau, Theodor v. II, 260.
Liebermann II, 253.
Liechli, Paul I, 22.
Lienert, Meinrad II, 173. 357 f. 413.
Liliencron, Detlev v. I, 213. II, 156.
Lindau, Paul I, 81.
Lindtmeyer, Daniel II, 389.
Lingg, Hermann II, 160. 162.
Lobstein-Hirz, Frau I, 361.
Lohmeyer, Julius I, 41 f. 47. 51. 64 f. 68 f. 72 ff. 87 f. 90 f. 134. 139. 343 f.
Lohenstein I, 161.
Looser, Guido II, 413.
Lorenz, Rudolf II, 125.
Lotze I, 93. 95.
Lübke II, 100.
Luther, Martin I, 45. II, 31.

M

Maier, Kaspar I, 125.
Mandach, Guyer v. II, 401.
Manet II, 92. 286.
Mantegna II, 91.
Manuel, Carl II, 214.
— Niklaus I, 160. 208. 342. II, 175. 205.
Marées, Hans v. I, 307. II, 67. 128. 387.
Marti, Fritz I, 272. II, 153. 399. 409.
Martini, Fritz v. II, 411.
Matli, Elisabeth I, 337.
Matthisson I, 166—169. 357. II, 19.
Maupassant, Guy de II, 25.
Maximilian II., Kaiser I, 317.
Mayer & Müller I, 362.
Mayne, Harry II, 267.
Meger II, 302.
Meister, Ulrich II 164.
Melozzo da Forli II, 93.
Menn II, 286.
Merz-Diebold, W. II, 397.
Meyer, Betsy I, 251. 262 ff. 267. 268 f. 274 f. 293 f. 301. 348. 365. II, 59. 100. 102. 157. 161. 171. 233. 254. 263. 302. 383. 394. 405.
— Camilla I, 261. 365.
— Conrad Ferdinand I, 48 ff. 54. 60. 62. 67 f. 73. 75 f. 83. 86 f. 89 f. 93 f. 97. 99. 102 f. 134. 146 f. 151 ff. 158 f. 161. 165 f. 170. 172. 175. 178. 180 f. 190. 193. 198 f. 204 ff. 217. 219. 229. 232. 236. 240. 244. 250. 252. 257 f. 260 ff. 279 f. 283. 291. 293. 298. 301. 303. 321 ff. 331 f. 341 ff. 345. 348. 356 ff. 361. 364 ff. II, 12. 18. 25 f. 29. 33. 35. 37. 39. 46. 53. 55. 59. 61. 103. 108. 119. 126. 132. 135. 142. 154 ff. 157. 170 f. 203. 210 ff. 251 ff. 378. 382 f.
— Ferdinand II, 301.

Meyer, Fritz I, 268.
— Laura I, 189.
— Luise II, 383. 405.
— R. W. II, 388.
— von Knonau I, 342. 358.
—=Finsler I, 268. 348.
—=Ott II, 301.
Michelangelo I, 343. II, 287.
Michels, Victor II, 21.
Michon I, 187.
Miggy I, 44. 52 f. 57. 60. 71 f. 92. 111. 303 f.
Milan, Adele II, 58.
— Emil I, 262. 279 ff. 294. 365. II, 16. 45. 58. 62. 320. **327.** 382.
Miller, Oskar I, 189. 290. II, 12. 16. 45 f. 60. 73. 76 f. 82. 86. 98. 120. 127 f. 240. 276. 330. 377. 389. 396.
Millet II, 91.
Minor, Jakob II, 21. 240. 379. 381.
Mörike, Eduard I, 150. 180 f. 340. II, 25. 29. 32. 35 ff. 65. 86 f. 380.
Mörikhofer II, 155.
Mörikofer I, 341. II, 255. 397.
Möschlin, Felix II, 413.
Molière I, 280. II, 30.
Monet, Claude II, 92.
Monnier, Marc I, 67. II, 404.
Morgenthaler I, 189.
Morf II, 302. 307.
Morus, Thomas I, 319.
Moser, Karl I, 349. II, 223.
Mozart, Leopold II, 56.
— Nannerl II, 56.
— Wolfg. Am. I, 148. 226. II, 56. 345. 356. 382.
Mühlberg, Friedrich I, 22. 125. 308.
Mülinen, Prof. v. II, 397.
Müllenhoff II, 379.
Müller, Albert II, 77.
— Dominik II, 413.
— Friedrich v. I, 301. 366.
— Johannes v. II, 260. 397.
— Wilhelm II, 32.
—=Bertelmann, H. II, 356.
Mürggeli, Ludwig II, 302. 311.
Munzinger, Carl I, 43. 60. 218. 230. 295. 350 f. II, 12. 377. 414.
Muralt, Beat Ludwig I, 341.

N

Napoleon I. I, 146. 356. 358.
Necker II, 386.
Neer, Adrian van der II, 92.
Nibelungenlied II, 30. 32.
Nietzsche, Friedrich I, 270. 365.
Niggli, Arnold I, 218. 349. 362.
— Fritz I, 127. 205. 218. 351. 361. II, 12. 46. 173. 247. 326. 356. 377. 391. 393. 410. 412.
Noorden, K. v. I, 65. 82. 319.
Novalis II, 379.
Nußberger, Max II, 132. 398, 404.
Nyffenegger II, 192.

O

Oberländer I, 64.
Ochs, Siegfried I, 220.
Odermatt, Berta II, 132. 249.
— Esther II, 132. 173. 228 f. 240. 247. 355 f. 377. 391. 413 f.
— Dr. II, 313.
Oechsli, Wilhelm I, 170. 358. II, 43. 46. 171. 292. 294. 381. 397.
Oeri II, 302.
Olfers I, 94.
Opitz, M. II, 22.
Orelli, Bertha v. II, 132. 356. 377. 413.
— v., Forstmeister II, 264.
Oßwald, Fritz I, 32.
— Philippine I, 33.
— Rosalie I, 317.
Ostini, Fritz v. II, 85.
Ott, Arnold I, 364. II, 125. **213.**
—=Werner, C. II, 77.
Ouida I, 79.

P

Panthenius I, 64.
Paul, Jean I, 123.
Pauli, Fritz II, 322. 356. 409.
Perregaux, Katharina II, 180 ff. 189.
— Samuel II, 185.
Pestalozzi I, 273. 325. II, 207. 379. 401. 414.
Petersen, Julius II, 21.
Petrarca und Laura II, 264.
Pfeilstücker I, 344.
Pfleger, Pfarrer I, 337.
Pfuel I, 252.
Pfyffer II, 301.

Pietsch, Ludwig I, 94.
Pindar II, 175.
Pisanello II, 93.
Pisano, Nicolo I, 289.
Planck II, 400.
Plater, Graf II, 160.
Platter, Felix I, 69.
Platen I, 291.
Potter II, 91.
Poussin II, 105.
Preen II, 380.
Poebing, Richard I, 222—227. 280 f.
Pohl, Hans II, 402.
Polko, Elise II, 402.
Proelß I, 64.
Pseudoisidor II, 265.
Pulver, Max II, 413.
Puvis de Chavannes II, 92. 405.

Q.

Quelle & Meyer II, 200.
Quenedey I, 169.

R

Raabe, W. II, 392.
Räuber-Sandoz II, 377.
Raffael I, 343. II, 91. 287.
Rahn, Rudolf I, 61. 97. 107. 264. 268. 342 f. 357. II, 120. 172. 395.
—-Escher II, 301.
Rangabé, griech. Gesandter I, 94.
Rascher & Cie. I, 359. II, 329. 403. 406. 410. 411.
Reding, Alois v. I, 325.
— Ital II, 255.
Reichelt, Musikdirektor I, 218.
Reinhart, Hans II, 413 f.
— Josef II, 413.
Reinecke, Karl I, 207.
Reitler, Anton I, 261.
Rembrandt II, 93. 275. 283.
Rethel, Alfred I, 208. 340. II, 148. 265.
Rettig I, 56. 338 f.
Richter, Ludwig I, 92. II, 268.
Reunker, Alfred II, 244.
Reynold, Gonzague de II, 123 f.
Righini, Maler II, 65.
Rimbaud, Arthur II, 379.
Ringier II, 313.
Ristori, Adelaide I, 72.
Ritz I, 114.
Robbia, Luca della I, 284.
Rochholz I, 141.
Rodal, Erich I, 352.
Rodenberg, Julius I, 76. 81. 91. 93. 261. 359. II, 78. 156. 231. 385.
Rodo-Niederhäusern I, 189.
Roeder, G. W. I, 166. 357.
Roetteken, H. II, 29.
Rohr I, 182.
Ropp, v. d. I, 319.
Rose, Carl v. II, 274 f.
— Franz II, 269. 272. 280 ff. 406.
— Hans II, 273.
Rosegger, P. II, 235.
Rosenmund, Ida I, 226.
Roth I, 91. 93.
Rothpletz, Emil I, 184. 259. 348.
Rousseau, J. J. I, 273. 337. II, 207.
Rubens II, 93.
Rudhardt I, 274.
Rudolf von Habsburg II, 173. 414.
— Dora II, 380.
Rückert, Fr. II, 32. 337.
Ruel, Durand II, 92.

S

Sahli, Prof. II, 329.
Sainte-Beuve, Ch. A. II, 26.
Sakheim, Arthur II, 381. 398. 413.
Salander, Martin II, 312.
Salis, Hortensia v. II, 398.
— Jacobea v. I, 168. 357 f.
— Johann Ulrich v. I, 357.
— Peppi I, 358.
—-Samaden II, 401.
—-Seewis, Joh. Gaudenz v. I, 165 f. 167 ff. 262. 357 f. II, 19. 207. 228.
Saluz II, 401.
Salzer, Eugen II, 126. 398.
Sappho I, 345.
Sarto, Andrea del I, 285.
Sauer, August II, 21. 379.
Sauerbruch II, 347.
Sauerländer, Karl I, 16. 198. 212. 217. 330. 337. 359 f. 363. II, 382. 396.
Sauppe I, 118.
Schack, Graf II, 171.
Schaer II, 399.
Schaffner, Paul I, 360.

Scharff II, 77.
Schauberg, Jos. II, 406.
Scheffel, J. V. v. I, 75. 134. 139. 184. 258 ff. 291 f. 298. 317. II, 36. 118.
Schemann, Bertha II, 246.
Schenker, W. II, 399.
Scherer, Wilhelm I, 87. 90 f. 93. 160 f. 346. II, 18. 22 f. 27 ff.
Scherr, J. Th. II, 406.
Scheuchzer II, 121.
Schiller, Friedrich v. I, 80. 161 f. 167. 191. 245. 248. 258. 318. 340. 343. II, 18 f. 22. 24 f. 27. 29 ff. 34. 37 ff. 56 f. 167. 263. 378.
— Lotte I, 167.
Schilpin II, 192 f.
Schindler, Alexander I, 282.
Schintz II, 401.
Schirmer, Maler II, 105.
Schlegel, Fr. II, 22.
Schlegel, A. W. I, 357. II, 22.
Schmid, Alfred, in München I, 362.
— August II, 391.
— Heinrich Alfred II, 80. 230. 244. 290.
— Konrad, Johanniterkomtur II, 253.
— Max II, 404.
Schmidt, Erich II, 21. 25. 116. 240.
— F., Berlin II, 251.
— Ministerialdirektor II, 402.
Schoeck, Othmar I, 362. II, 247.
Schollenberger, Hermann II, 132. 229 ff. 380. 413.
Schorer I, 88 ff. 343.
Schröder, Johann II, 398.
Schroetter I, 253.
Schubert, Franz I, 184. 192. 219. 359.
Schuch, E. v. II, 402.
Schuler, H. II, 163.
Schultheß, Friedrich, Oberst II, 406.
— Verleger I, 259.
— Wilhelm I, 27. 51. 348. II, 249. 313. 319. 409.
Schulz-Bodmer II, 162. 164 f.
Schumann, Mitschüler I, 125.
— M. II, 398.
— Robert I, 227. 347.
— Wolfgang II, 404.
Schurig II, 231.
Schwarz, J. I, 214.
Schwarzwald, Eugenie II, 402.
Schwiedland I, 187.
Schwind, Moritz v. II, 268.
Sergel, Albert II, 402.
Servaes, F. II, 386.
Sforza, Massimiliano II, 175.
Shakespeare, W. I, 145 f. II, 30. 38. 40. 259. 311. 379.
Sieber II, 350.
Siegert I, 93.
Siegfried, Dr. I, 348.
Simrock I, 219
Sinner, J. K. I, 363.
Sinner v. Effingen I, 266.
Sitt, Prof. II, 402.
Sophokles (Antigone) II, 38. 39.
Spemann I, 360.
Spielhagen, Friedrich I, 94. II, 36.
Spier, A. II, 85.
Spilmatter, Hans II, 147.
Spitteler, Carl I, 157. 170. 190 f. 206. 214. 217. 255. 257. 281. 295. 332. 356 f. 359. 361. II, 26 f. 33. 55. 58 ff. 60. 79. 113. 116 f. 154. 244. 347. 395 f. 404. 409. 413.
Spitzer, Hugo II, 388.
Spitzweg II, 268.
Springer, Anton I, 65. 70. 343.
Spyri, Johanna I, 268. 358. II, 156. 390. 394.
Stäbli, Adele II, 63.
— Adolf I, 179. 281. II, 100. 105. 230. 388.
Stäheli, Fr. II, 62.
Stämpfli, Buchdruckerei I, 339. II, 414.
— Bundespräsident I, 45.
Stauffer-Bern, Karl I, 93. 94 f. 157. 274 f. 310. 345. II, 68 f. 283. 286. 384.
Stegemann, Hermann II, 400.
Stein, Albrecht v. I, 352.
Stein, Charlotte v. II, 25.
— Therese I, 94.
Steinberg, S. D. II, 413.
Steiner, Leonhard I, 149. 169. 174.
— Pfarrer I, 337.
Stein-Sembritzky I, 94 ff. 99 f. 192.
Steinmar, Bertold II, 204.
Stern, Prof. I, 34. 111. 338 f.
Stettenheim I, 81.
Stiefel, Julius II, 350.

Stimmer, Tobias II, 390.
Stockhausen I, 359.
Storm, Theodor I, 60. 205. II, 33.
Stooß, Oberleutnant I, 42.
— Professor II, 234.
Storm, Julius II, 337 f.
Strauß, David Friedrich II, 293 ff.
Stuck, Franz v. I, 213.
Stückelberg, Maler II, 97. 100.
Stüssi I, 339.
Stüssy, Bürgermeister II, 255.
Sudermann, Hermann I, 282.
Sulger-Gebing II, 409.
Sully I, 338.
Sulzer I, 357.
Suter I, 255. II, 64.
Sybel, v. I, 320. 358.
Szczepanski, Paul I, 214.

T

Tagelswanger II, 302.
Taine II, 26.
Talbor, Edmond II, 321 f.
Tanner II, 410.
Tappolet, Willy II, 380.
Tasso I, 34.
Tavel, Rudolf v. I, 234.
Tendering, Betty I, 93.
Teutenberg, Adolf II, 125 f. 400.
Thode, H. II, 85.
Thoma, Agathe II, 84.
— Cella II, 84.
— Hans I, 180. 189. 206 f. 213. 283. II, 46. 79. 81 ff. 105. 268.
— Rosa II, 386.
Thumann, Paul I, 92.
Thurnheer, Walter II, 327.
—-Rohn, Frau II, 63. 132. 313. 317. 319. 321 f. 328. 346 f. 353 f. 356. 408.
Tiburtius, Franziska I, 94.
Tillier I, 363.
Tizian II, 93.
Tobler, Adolf I, 61. 342. II, 21. 323. 378. 380.
Trachsel, Albert I, 189.
Trivulzio II, 175.
Trog, Hans II, 102. 132. 246. 356. 380. 386. 402. 406. 412 f.
Troyon II, 91. 101.
Tscharner I, 363.
Tscharner, Frau v. II, 228. 401.
Tschudi I, 141. 166.
Türler II, 397.

U

Überwasser, Bernhard II, 313.
Uhlig I, 347.
Uhlmann, Otto II, 412.
Ulrich von Augsburg I, 352.
— Maler II, 102.
— Oberst II, 249.
Unger, R. II, 21.
Usteri II, 207.

V

Valloton I, 189.
Velasquez II, 93. 286.
Veronese, Paolo II, 91.
Vetter, Ferd. I, 339. II, 249.
— Theodor II, 414.
Vinea, Petrus II, 253. 257 ff. 318. 383. 405.
Virchow, Rudolf I, 320.
Vischer, Friedrich II, 100. 379.
Vögelin I, 61. 342.
Vögtlin, Adolf II, 327. 389.
Vogel, Gerold I, 359.
Vogel, Ludwig II, 102. 148.
Vogt I, 77.
Voigt, Georg I, 82. 319.
Vulliemin II, 156. 160. 394. 397.

W

Wackernagel, W. II, 379.
Wagner, Adolf I, 74. 320 f.
Wagner, Richard I, 222. 229.
Waltharius II, 203.
Walther von der Vogelweide I, 78. 318.
Walser II, 406. 410.
Walzel, Oskar II, 389.
Wartmann II, 406.
Waser, Maria II, 413.
— Otto II, 276.
Wattenbach I, 321.
Wattenwil, Jean v. II, 185.
— Katharina v. II, 180 ff.
Wattenwyl, E. J. v. II, 398.
Weber, J. I, 363.
— Leopold II, 275.

Wedekind, Armin I, 52.
— Frank und Erika I, 52. 341.
Weese, Artur II, 102.
Weibel, Dr. med. II, 62.
Weidele, Minna II, 355.
Weidmann, Clelia I, 365.
Weiß, Gabriel II, 397.
Weißbrod, Johann Baptist I, 22.
Weißer, Chr. II, 402.
Weitbrecht, C. I, 356.
Welti, Albert I, 181. 189. 279. 285. 359. II, 50. 73. 77. 80. 85. 86 ff. 105. 233. 241. 268 ff. 271 ff. 278 ff. 283. 382. 385 f. 406.
Welti, Emil I, 111. 126. 165 f. 207. 328 f. II, 273 f. 277. 315 f. 322 f. 331. 384.
— Heinrich II, 379.
— Helene II, 318.
— Maria II, 298. 304 f. 308 f. 322. 326. 329. 336 f.
Welti-Herzog, Emilie II, 377.
Wendriner II, 395.
Wengi, Schultheiß I, 325.
Werdt, Hans v. II, 192.
Werner, Prof. II, 320. 323.
— R. M. II, 240.
Westendorp II, 383.
Westerhausen I, 218. 344. 351. 361.
Wetz II, 21.
Widmann, Fritz I, 189.
— J. V. I, 40 f. 43. 45. 46. 111. 134. 157. 162. 170. 180. 188. 191. 206. 214. 219 ff. 229 ff. 249. 253 ff. 257. 272. 279. 281. 292. 295. 331 ff. 340. 342. 356. 359. 361 f. II, 55. 61. 102. 116. 134. 153. 213. 230. 231. 378 f. 386. 391.
— Max I, 43. 340. 342. 359. II, 402.
Widmer, Johannes II, 380.
— Leonhard II, 134.
Wiegand, C. F. I, 358. 366. II, 19. 125 f. 153. 250. 356. 358. 391. 396. 402 f. 412 f.
Wieland, Chr. M. I, 44. 161. 165. 167. 357. II, 36. 380.
Wild, Paul F. II, 163.
Wille, Eliza I, 268. 348.
Wille, François I, 205. 213. 268. 348. 365.
— Ulrich I, 268 f. II, 44. 132. 383.
Winckelmann II, 112.
Winkelried, Erni I, 47. 138. 240. 243 ff. 266. 282. 298. 300. 313. 325 f. 331. 339 f. 363 f. II, 145 ff. 298.
Wirz, Ludwig II, 260.
Witkowski, Georg II, 267. 409.
Witmer, Arnim II, 130.
Wittenweiler, Heinrich II, 203. 214.
Wölfflin I, 165. 170.
Wolf, Leopold Karl I, 222. 226 ff. 282. 294. 362. II, 11. 16. 77. 145. 231.
Wolff, Julius I, 90.
Wolfram v. Eschenbach (Parzival) II, 36
Würtenberger, Ernst II, 77. 81. 89 ff. 117. 244. 272. 284. 322. 330. 348. 356. 385 ff. 394. 406. 412.
Wüst, Paul II, 133. 229. 235. 267. 398. 400.
Wundt I, 65.
Wyß, Friedrich v. II, 265. 395.
— G. Fr. v. II, 160. 257.

Z

Zahn, Ernst II, 313. 413.
Zarncke, Prof. Friedr. I, 64 f. 70. 343.
Zeller I, 263.
Zeerleder I, 363.
Ziegler, Helene II, 132. 413.
— R. D. I, 23. 37. 78.
Zimmerli II, 410.
Zimmermann I, 45. 160 f. 163 f. 357.
— W. II, 406.
—-Rychner, Fr. I, 337.
Zola, E. II, 379.
Zollinger, Max II, 132. 380. 398. 413.
Zott, R. II, 404.
Zschokke, Heinrich, I, 10. 45. 125. 160. 180. 348. II, 207. 398.
— Pfarrer I, 166.
Zünd, Robert I, 179. II, 100. 118. 119. 389.
Zwilchrock, Sebastian I, 352.
Zwingli, H. II, 47. 52. 175. 224. 253.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 122954289